

**ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS  
DE ATTILA JÓZSEF NOMINATAE**

# **ACTA HISPANICA**

**TOMUS IV.**

**HUNGARIA  
SZEGED**



**ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS  
DE ATTILA JÓZSEF NOMINATAE**

**ACTA HISPANICA**

**TOMUS IV.**

**HUNGARIA  
SZEGED  
1999**

**ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS  
DE ATTILA JÓZSEF NOMINATAE**

**ACTA HISPANICA  
TOMUS IV.**

Consejo de Redacción — Szerkesztőbizottság

**ÁDÁM ANDERLE, LAJOS BOGLÁR, MÁRIA DORNBACH,  
IVÁN HARSÁNYI, ZOLTÁN KOLLÁR, KATALIN KULIN**

**REDACTORA TÉCNICA  
VERONIKA PREAFORT**

**REDEGIT — SZERKESZTETTE**

**DR. ÁDÁM ANDERLE**

Universidad “József Attila”  
Departamento de Estudios Hispánicos  
Petőfi sgt. 30-34, H-6722 Szeged, Hungría  
Tel.: 36-62-544-148  
Fax: 36-62-425-843  
E-mail [hispanistica@hist.u-szeged.hu](mailto:hispanistica@hist.u-szeged.hu)  
ISSN 1416-7263

**SZEGED, 1999**

**COMUNICACIONES**

**del**

**“SEMINARIO SOBRE LA CELESTINA Y SU ÉPOCA”**

**5 de noviembre de 1999**

**Szeged, Hungría**



## ÍNDICE

PRÓLOGO	9
<b>ÁDÁM ANDERLE</b> La época de La Celestina	11
<b>KATALIN KULIN</b> Rol, lugar y camino	17
<b>ÁLVARO LLOSA SANZ</b> El canon de belleza femenina en tiempos de La Celestina	23
<b>LÁSZLÓ VASAS</b> Los “topoi” en La Celestina	39
<b>ÉVA BÁNKI</b> A folie d'amour e a Celestina	47
<b>MÓNICA BÁN</b> La segunda Celestina	55
<b>CARMEN PARRILLA</b> El convite de los “locos porfiados”	61
<b>TIBOR BERTA</b> <i>La Celestina</i> : desde el castellano medieval hacia el español clásico	69
<b>ERIKA MEZŐSI</b> El culto a la virgen. Puente de culturas	81
<b>MÁRIA H. KAKUSKA</b> Juan Luis Vives y <i>La Celestina</i>	89
<b>ÉVA SIMON</b> Características de la poesía amorosa de Juan de Mena	97





## PRÓLOGO

Palabras del Excmo. Sr. D. **FERNANDO PERPIÑÁ ROBERT**,  
Embajador de España en Hungría

Una vez más supone una gran satisfacción para mí el poder visitar esta hermosa ciudad de Szeged que por muchos y variados motivos constituye, desde que llegué a este país, un destino privilegiado en mi quehacer diplomático.

Hace un año se organizó en Szeged un brillante Simposio sobre un momento trascendental de la historia de España como fue el año de 1898 en sus dimensiones histórica, política, filosófica y cultural. Hoy el motivo de nuestro encuentro no es menos atractivo: la conmemoración de los 500 años de “La Celestina”, esta obra cumbre de la literatura española y universal.

Quiero felicitar al Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad József Attila y el Grupo de Trabajo de Historia Universal del Centro Regional de la Academia de Ciencias de Hungría por la iniciativa que culmina hoy con la celebración de este Seminario.

Desde que mi buen amigo el Profesor Ádám Anderle me informó del proyecto, tomé la decisión de hacer cuanto estuviera en mi mano para asistir a esta inauguración y celebro mucho haber podido hacer realidad mi deseo a pesar de la coincidencia con una serie de obligaciones que tengo en Budapest y que suponen la culminación de un año que me atrevería a calificar de excepcionalmente positivo para las relaciones entre Hungría y España.

Si me permiten una pequeña confesión de tipo personal, les diré que “La Celestina” ha jugado un curioso papel en mi vida, desde servirme para mejorar mi prueba de acceso a la carrera diplomática –por haber leído recientemente un trabajo que venía a explicar las dificultades en la relación amorosa entre Calixto y Melibea en su pertenencia respectiva a los cristianos viejos y nuevos –hasta un curioso enfrentamiento que como Cónsul General en Boston mantuve con una rigurosa Asociación de Padres de Familia de Wellesley College que no podían entender cómo un país como España, que sólo cuatro años antes estaba aún sometida a la más rígida censura, se atrevía a proponer la puesta en escena en su teatro de una para ellos demasiada atrevida versión de “La Celestina”.

“La Celestina”, como escribió acertadamente Ferrán Solevila, encarna la trascendencia de la obra española en el aspecto literario, como la obra de los Reyes Católicos

la encarna en el aspecto político y social, como la de Antonio de Nebrija en el del idioma o la de Gil de Siole en el de las artes plásticas.

Esta “obra española” no es otra cosa que una proyección hacia la universalidad, la consecución de la universalidad por la obra en sí y por la proyección europea que alcanza, por su realización y por lo que anuncia, por el estudio de las pasiones, la valoración de todo lo humano tanto lo extraordinario como lo acastrumbrado, lo sublime como lo abyecto, lo literario como lo popular.

Permítanme terminar agradeciendo a los organizadores su invitación y a todos su presencia y participación en este Seminario al que deseo todo el éxito que merece “La Celestina” y la apasionante época que fue la suya.

ÁDÁM ANDERLE

## LA ÉPOCA DE LA CELESTINA

Se trata del período de los Reyes Católicos, en su ciclo segundo en los años ‘80-90 del siglo XV. Su reinado fue mitificado muy pronto en los decenios de la decadencia de los siglos XVI-XVII. En esta época de la decadencia nació una visión “triumfalista” en la que los monarcas católicos fueron considerados como un símbolo de la unidad nacional y su época, como Edad de Oro de España. Esta versión triunfalista se argumenta con el descubrimiento de América, se menciona la conquista de Granada, la unión de las dos Coronas, el nacimiento de la Gramática de Nebrija, etc.<sup>1</sup>

Pero en el siglo pasado por la influencia de “la leyenda negra” “distribuida” por el liberalismo internacional conocemos “otra España” de los Reyes Católicos. Esta versión de la “leyenda negra” ya acentuó la crueldad de la Inquisición, la expulsión de los judíos, los ataques contra los moros, moriscos, etc. Según esta versión en estas décadas de Isabel y Fernando nació la intolerancia estatal católica en la península.<sup>2</sup>

Los presentes de este seminario conocen muy bien o mejor que yo este período. El historiador húngaro, por eso, tiene la obligación de buscar tal aspecto nuevo que – quizás– tenga algún interés también para la historiografía española. Una de las posibles variaciones y de las posibilidades es presentar y analizar las visiones y valoraciones del período de los Reyes Católicos en la historiografía húngara.

Yo quisiera mencionar y analizar solamente – aquí y ahora – las obras de los dos últimos siglos, y presentarles un vistazo panorámico sobre la historiografía de Hungría en esta temática.

En la historiografía húngara de estos dos siglos existían y existen dos tradiciones historiográficas radicalmente opuestas.

Una de estas tradiciones está influida por las ideologías liberales de Europa y de América que en Hungría adoptó las estereotipias negativas de “la leyenda negra”. Pero, y esta es una de las peculiaridades húngaras, las obras húngaras de la primera mitad del siglo pasado utilizaron estos clisés en su lucha independentista contra los Habsburgo de Austria. El liberalismo húngaro, por eso, diserta sobre los Habsburgo de España con fuerte antipatía pero, y por eso, para los húngaros de ésta época los Reyes Católicos simbolizaron otra alternativa positiva, antihabsburga: se interpreta a los Reyes Católicos como una dinastía propia, nacional, y, acentuaron su papel en la

---

<sup>1</sup> Libros de consulta: *A. Domínguez Ortiz*: El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias. Alianza Editorial. Madrid, 1988. pp.11-63. *José Luis Comellas*: Historia de España moderna y contemporánea. Ed. Rialp. Madrid, 1979.

<sup>2</sup> *Julio Juderías*: la Leyenda Negra. Madrid, 1960; *S. Arnoldsson*: La leyenda Negra. Göteborg, 1960. La literatura más contemporánea: *Ricardo García Carcel - Lourdes Mateo Bretos*: La Leyenda Negra. Anaya, 1990; *Miguel Molina Martínez*: La leyenda negra. Nerea, 1991.

formación de la unidad nacional, la de la independencia nacional, que –según esta versión– tanto Hungría como España perdieron en la misma época.<sup>3</sup>

El primer artículo que tuvo gran resonancia y significa una posición típica, fue una reseña larga de la gran obra del historiador americano, **Prescott** sobre los Reyes Católicos (*Tudománytár*, 1841)<sup>4</sup>. Lo que ahora tenemos que acentuar es el hecho de que esta reseña húngara formuló una valoración más positiva sobre los Reyes Católicos que la misma obra de Prescott.

Sin embargo, el primer libro sobre España se publicó un poco antes, en 1813. El autor es **Ignác Aurél Fessler** (*Die alten und die neuen Spanier*) El libro se publicó en lengua alemana.<sup>5</sup>

Su objeto político era muy firme y claro: quería “crear un epitafio de los Habsburgo ...” y ayudar a la lucha independentista de su patria. Por eso en la actividad de los Reyes Católicos Fessler acentuó su lucha contra la anarquía feudal de España, y la construcción de una administración estatal nueva, la construcción de un Estado Nacional perdido para los húngaros en 1526. Para Fessler la historia de España significa una fuente, un almacén en donde buscó argumentos contra “sus” Habsburgo.

Después de la derrota de la revolución húngara de 1848/49 el panorama político húngaro llegó a ser más pesimista; la indignación obscureció las obras nacidas inmediatamente después de la derrota. El libro más extenso que trata de la historia de España es el de **Virgil Szilágyi** (1851)<sup>6</sup>. En su interpretación liberal los Reyes Católicos, principalmente Fernando, ya recibieron la misma valoración que los odiosos Habsburgo: despotas, absolutistas, crueles, tiranos, etc. Los historiadores liberales húngaros de esta época encontraron las causas de la decadencia española en la actividad negativa de los reyes españoles (en Fernando, Isabel, Carlos V, y Felipe II). En suma: en los años de la censura y la opresión de Viena España y su historia sirvieron análogamente para que los intelectuales húngaros explicasen y documentasen sus sentimientos antihabsburgos<sup>7</sup> (Somhegyi Ferenc).

En la segunda tercera parte del siglo pasado nació otra corriente historiográfica en Hungría influida por el romanticismo europeo. Esta corriente tiene posición proabsburga, y tiene un sabor ultramontano. En vez de “la leyenda negra” se construye en estas décadas otra leyenda, una “blanca” o “rosada”<sup>8</sup>.

---

<sup>3</sup> *Anderle, Ádám*: A “fekete legenda Magyarországon a XIX. és a XX. században” (“La leyenda negra” en Hungría). *Világtörténet*, 1985, N°3. pp.4-17.

<sup>4</sup> *Prescott*: History of the Reign of Ferdinand and Isabella, the catholic of Spain. Reseña sin mencionar el autor. *Tudománytár*, 1841. pp.167-181.

<sup>5</sup> *Ignác Aurél Fessler*: Die alten und die neuen Spanier. Karlsruhe, 1813-1814. T. I-III.

<sup>6</sup> *Szilágyi, Virgil*: Az Éjszak-amerikai Egyesült Állodalmak és a Pyrenaei félsziget története. Pest, 1851.

<sup>7</sup> Por ejemplo, *Somhegyi, Ferenc*: Egyetemes Világtörténet. T. I-III. 7ªed. Budapest, 1874. (Primera edición: 1851-1856)

<sup>8</sup> *Anderle, Ádám*: A spanyol abszolutizmus képe a XIX. és a XX. században Magyarországon. (El absolutismo español en la historiografía húngara. Szeged, 1967. (PhD, en manuscrito)

La obra de **D. N. Danielik** (1856)<sup>9</sup> es el prototipo de esta tradición extrema católica. Se pinta a los Reyes Católicos con rasgos simpáticos, defendiéndoles de las acusaciones liberales: por la expulsión de judíos, por las crueldades de la Inquisición, etc. Esta posición clerical es conscientemente antiliberal, también con matices fuertes antisemitas, diciendo: los reyes españoles sólo “pagaron en la misma moneda” a los judíos por sus abusos contra los españoles cristianos. Su principio central significó la defensa de **la FE católica**.

Esta posición tenía el mismo carácter apologético que la tradición liberal mencionada. En esta “lucha ideológica”, para ambos lados, la historia misma de España sirvió sólo como un arsenal de argumentos políticos y morales. En esta corriente antiliberal a principios del nuestro siglo ya **el antisemitismo** ocupó un lugar central. Aladár Ballagi por ejemplo, en su conferencia académica (1904) presentó un informe sobre la inquisición española<sup>10</sup>. En esta conferencia su término central es “la raza”; según él los judíos significaron el obstáculo más enorme de la unidad española. Según Ballagi los judíos y los moros-moriscos significaron un “cuerpo extraño” en España y por eso –según él– el pueblo español mismo deseó su expulsión. Por eso para Ballagi Fernando de Aragón, es “el monarca más grande de su época” porque él realizó la obra de la unidad nacional: Ballagi presentó “las manos férreas” de la inquisición española como ejemplo positivo.

La temática de los judíos y los efectos de la expulsión en Hungría de estos años – como en toda Europa – recibieron gran interés y preocupación: por motivos políticos la agitación antisemita y la actividad del **Partido Popular Católico** en Hungría utilizó frecuentemente los datos de estas obras húngaras<sup>11</sup> (aunque el antisemitismo de la época no es sólo fenómeno católico: Aladár Ballagi es protestante).

El balance historiográfico de esta época húngara no tiene mucho rendimiento y es muy decepcionante: las obras liberales tienen el mismo nivel tan bajo como los libros ultramontanos anteriormente mencionados.

En la historiografía húngara hizo falta una posición científica equilibrada y profunda basada en las fuentes y manuales españoles; en vez de las fuentes españolas los historiadores “masticaron” principalmente obras alemanas de segunda mano: en vez de datos históricos tenemos que registrar una lucha de las diferentes “leyendas”.

En la primera tercera parte de nuestro siglo solamente una obra llama la atención por su seriedad y por sus conocimientos e informaciones profundos. **Albin Kőrösi** en su **Historia de la literatura española** (1930)<sup>12</sup> –hasta ahora la única obra húngara

---

<sup>9</sup> *Danielik, Nepomuki János*: Columbus, vagy Amerika felfedezése. Pest, 1846.

<sup>10</sup> *Ballagi, Aladár*: A spanyol inquisitio. *Akadémiai Értesítő*, 1904, XV.k. 12. füzet, pp.533-550. La misma posición tienen por ejemplo: *Petrányi, Ferenc*: A spanyol inkvizíció. Kalocsa, 1908; *Lukács, József*: Felolvasások a váci katolikus líczeumban. Vác, 1906, pp.29-46.

<sup>11</sup> *Anderle*: A spanyol abszolutizmus, pp.96-97.

<sup>12</sup> *Kőrösi, Albin*: A spanyol irodalom története. Budapest, 1930. Sobre La Celestina en las páginas 104-109. La obra de Rojas tiene traducción húngara. Ed. Europa, Budapest 1979. El traductor es Ferenc Szőnyi (utilizando la trad. de Sándor Károlyi); Katalin Kulin escribió un ensayo panorámico sobre la historiografía de este tema presentando el autor tam-

sobre esta temática— conscientemente quiere eliminar los lugares comunes de la “la leyenda negra” y dibujar una visión equilibrada basada en fuentes y obras españolas. Kőrösi es el primero que ya menciona y analiza también **La Celestina**.

Su posición está influida por Menéndez y Pelayo pero su análisis tiene una conclusión más equilibrada: “: El carácter viejo de la literatura española, **el realismo sano** está pulsando en todas las sentencias ...” de la obra, dice Kőrösi.<sup>13</sup>

Pero su libro es una excepción entre las dos guerras mundiales, cuando el **Leitmotiv** de la mayoría de las obras sobre España se deriva del **Geistesgeschichte** alemán.

El **irracionalismo** y el **mito** son las nociones más importantes y centrales de estos libros. Así, se manifiestan conceptos de tal naturaleza. Como vemos en la obra de **Vilmos Juhász**<sup>14</sup> para quien España tiene una “atmósfera enigmática de la caída del Tiempo”, y, del pueblo español dice, hace falta “la capacidad de crear estado”.. Según él el castellano-español tiene un “espíritu de nostalgia infinita”. Este irracionalismo se conecta con los conceptos fascistas de la época: “la limpieza racial”, y “la limpieza católica” son sus normas centrales, pero en el caso de la caracterización del pueblo español utilizó los esquemas de la “leyenda negra” sobre “el español perezoso...”<sup>15</sup>.

En la Hungría de los años treinta se interpreta la historia española con el “**Volksgeist**” buscando argumentos históricos también para las leyes antijudaicas de este período.

La tradición liberal, aunque sobrevive entre las dos guerras mundiales, no tuvo suficiente nivel para crear una barrera efectiva contra esta corriente irracional: plagada de equivocaciones, falta de datos fiables, interpretaciones malintencionadas, apologías actualizadas —esto es el balance de este panorama historiográfico.

Lo que tenemos que acentuar, cerrando esta breve visión historiográfica es lo siguiente: después de la segunda guerra mundial en el período comunista tampoco llegamos a una conclusión equilibrada en los casos de la historia de España: en este período, principalmente entre 1945-75 la versión marxista de “la leyenda negra” dominó nuestros manuales. La historiografía húngara, por eso, tiene suficientes tareas en la construcción de una visión real, sobre la historia de España.

\* \* \*

El historiador, y también el historiador húngaro, cuando decidió el título de su conferencia: “La época de La Celestina”, tuvo también otras posibilidades de análisis. El historiador, por su natural y obligatorio realismo tiene la “enfermedad profesional” de analizar una obra literaria también (según sus criterios) como una fuente histórica. Y por eso puede preguntar: ¿que carácter tiene el mundo de La Celestina, sus figuras,

---

bién. Hay que mencionar que algunos detalles de La Celestina fueron publicados en una selección: *Imposztorok tüköre* (trad. Viktor Szokoly) Budapest, 1957.

<sup>13</sup> Ibidem. p.107. Vease: Ramiro de Maeztu: Don Quijote, Don Juan y La Celestina. Espasa y Calpe, 1981, pp.107-153. Los ensayos de Maeztu fueron traducidos al húngaro. Ed. Kriterion, Bukarest (Rumania), 1988. traducción, notas, introducción: György Jánosházi.

<sup>14</sup> *Juhász, Vilmos*: Spanyolország és Portugália. Budapest, 1933.

<sup>15</sup> Ibidem. pp.18-20, 40-49,59.

la vida urbana? ¿Que novedades e informaciones puede el libro presentarnos? ¿Que valor histórico tiene?

Sin embargo para el historiador, una obra literaria puede servir como fuente histórica. En este sentido *La Celestina* también tiene buenas posibilidades y, naturalmente también límites obvios; pero de todos modos nos presenta una sociedad urbana de los plebeyos. Por ejemplo ya en el acto primero leemos, *Celestina* tiene seis oficios: “labradora, perfumera, maestra de hacer afeites y de hacer virgos; alcahueta y un poquito hechicera”; en estas páginas conocemos también otros oficios: el de los herreros, carpinteros y armeros, herradores, caldereros, arcadores, tejedores, peinadores, labradores de las huertas, etc.<sup>16</sup>, – hasta las gitanas de las plazas.<sup>17</sup>

De los actos de la obra conocemos también una “industria” fina y extensa del amor. A base de estas informaciones de *La Celestina* escribe **Julio Caro Baroja** un capítulo interesante en su famoso libro: “Las brujas y su mundo”.

Para Caro Baroja *Celestina* es un arquetipo, arquetipo de la **hechicera** castellana y urbana, mientras que la bruja, según Caro Baroja, – es un personaje del mundo rural. Caro Baroja utilizó otras fuentes de la época y comparó con las informaciones de Rojas, llegando a la conclusión de que las informaciones de Rojas sobre esta mentalidad y (sub)cultura popular son muy exactas y reales.<sup>18</sup>

Otras esferas y las capas altas de esta sociedad urbana no tienen contornos exactos y claros en *La Celestina*. Rojas escribe con mucho realismo solamente sobre los grupos plebeyos de las clases bajas. Evidentemente conoce muy bien su vida, y quizás no nos equivocamos mucho al pensar que Rojas, como autor, también tiene **un enfoque plebeyo**: escribe “desde dentro” y con mucha simpatía sobre estas figuras fuertes y vivas.

El historiador puede formular también otros interrogantes: ¿*La Celestina* tiene o/no evidencias internas que nos ayudarían a localizar y concretizar la fecha del nacimiento de la obra?

Algunos lugares nos ayudarían –aunque no en forma exacta– a tal concretización. Por ejemplo, en el acto tercero escribe Rojas: “Cada día vemos novedades: .... Así como: helado esta el río ... un rayo cayó, **ganada es Granada, el rey entra hoy**, el turco es vencido ....”.<sup>19</sup> ¿Es posible que este capítulo se escriba en los días de la victoria de Granada o antes?

En el acto primero escribe Rojas: “**Gentiles, judíos, cristianos y moros**, todos en esta concordancia están”, la misma expresión podemos ver en el acto séptimo: “Ni dejaba **cristianos**, ni **moros** no **judíos**”. En el acto veintiuno: “No sólo de **cristianos**; más gentiles y **judíos** y todo en pago de buenos servicios”..<sup>20</sup>

Lo que quisiera acentuar con estas tres citas es que Rojas al mismo tiempo –en forma sincrónica y equilibrada– menciona siempre las tres razas y religiones, los tres

---

<sup>16</sup> *Fernando de Rojas*: *La Celestina*. Madrid, 1980. pp.49-50.

<sup>17</sup> *Ibidem*. 68.

<sup>18</sup> *Julio Caro Baroja*: *Las brujas y su mundo*. Alianza Editorial. 9ª ed. Madrid, 1990. pp.135-139.

<sup>19</sup> *Rojas*: *op.cit.* p.68.

<sup>20</sup> *Ibidem*. 42, 106, 215.

grupos que parece presentarnos en una convivencia pacífica. ¿Qué significa esto: estaríamos todavía antes de la expulsión?

Con todo, Rojas en esta sociedad plebeya de la clase baja nos presenta solamente cristianos (viejos). ¿Que quiere decir con esto?: ¿que estos grupos sociales son los de cristianos viejos?, o ¿ya no viven en las ciudades judíos? Sin embargo, en el texto de *La Celestina* no encontramos observaciones mal intencionadas sobre los judíos, solamente en los versos finales (“Concluye el autor”) menciona el autor “los falsos judíos”<sup>21</sup>, pero creo que estamos ante una fórmula devota común.

\* \* \*

La época de **La Celestina** –como probablemente todas las épocas de todos los pueblos– es contradictoria: la grandeza y los odios; éxitos y conflictos, una sociedad en transición y muy conflictiva, etc. La historiografía española e internacional todavía no expresó su última palabra sobre el período de los Reyes Católicos.

Pero, sea como fuere, el gran historiador español, **Antonio Domínguez Ortiz** tiene razón cuando escribió el siguiente párrafo sobre la importancia de este período: “En la historia de España hay un **antes** y un **después** de los Reyes Católicos.”<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Ibidem. “Concluye el autor”

<sup>22</sup> *Domínguez Ortiz op.cit.* p.11.



KATALIN KULIN

## ROL, LUGAR Y CAMINO

En la Atenas heroica y clásica, así como en la sociedad medieval cristiana, los criterios sobre lo bueno y lo malo se supeditaban a cómo cumpliera la persona su rol en la comunidad: cómo defiende un héroe a su familia, a su tribu, a sus parientes o a sus amigos, cómo derrota a sus enemigos; qué hace el ciudadano ateniense por el bien público; cómo realiza el fiel cristiano la tarea que le corresponde por el sitio que ocupa en la comunidad.

Su rol lo determinaba su propia tribu, el lugar venía dispuesto y señalado por el destino o por Dios. Esta posición podía significar a la vez la primacía del medio dado —el lugar natural o de origen humano— y el sometimiento a un objetivo para cuyo cumplimiento debía recorrer cierto camino.

Para recuperar el lugar que le correspondía hasta antes de ser expulsado por Alfonso VI, el Cid deberá satisfacer las expectativas de la época frente al caballero cristiano, es decir, incrementar el territorio poseído por los cristianos. Sus dotes de excelente, sus virtudes, se medían siempre con respecto a su familia, a los luchadores que se plegaban a él, a la comunidad cristiana encarnada en Alfonso. (Según MacIntyre todas las épocas conservan algo de las virtudes constituidas en los modelos existenciales precedentes. ¿No será que los embustes a los usureros judíos sean simplemente una repercusión de la astucia tan celebrada de Ulises?)

Al final del camino de la vida se conocerá finalmente cuál haya sido la tarea asignada para cada papel. El grado de su cumplimiento ha de ser la medida de la virtud.

El errante Zifar alcanza la corona gracias a sus triunfos y luchas en favor de los agredidos. (Y en ese cometido tampoco está limpio de insidias: la fidelidad conyugal a su esposa podrá respetarla en su enlace con la princesa aludiendo a un juramento de abstención hecho por dos años.)

En los dos episodios de Zifar el protagonista llega a un lugar extraordinario. En el primer libro el Caballero Intrépido es llevado por la Señora del Lago a su reino en el fondo de las aguas, mientras que en el tercero, el protagonista Roboán toca con su bote mágico una isla encantada. En las pruebas ambos fracasan, lo que no sorprende ya que no son de allí, no están en terreno propio, no tienen una responsabilidad real frente a los de allí. Por eso no hay ningún castigo para ellos. El Caballero Atrevido es esperado por su gente, mientras que Roboán se casa con Seringa y junto a ella obtiene también el imperio.

Todo el camino recorrido hasta el objetivo no puede verse perturbado por este lugar ubicado fuera del mundo “verdadero”, ya que rol y lugar, rol y camino, son elementos indisolubles y rigen solamente juntos.

En una de las historias de La gran conquista de Ultramar Isomberta se niega a obedecer a su padre, y escapa. La travesía marina la lleva a un desierto, lugar de la vida solitaria, privada de la comunidad. Su encuentro con el conde Eustacio en el bosque disuelve esa soledad sólo aparentemente puesto que éste se va a la guerra y la

suegra jamás se llevará bien con la nuera foránea. A pesar de su matrimonio Isomberta no tiene ningún lugar en dicha comunidad. Pagará con la pérdida de sus hijos, es su penitencia por haber dejado su lugar al escapar. La condesa quiere matar a sus hijos para que a través de ellos Isomberta no se incorpore en la comunidad, para que no gane así el derecho a su existencia en su seno, para que no pierda su condición de extraña. A sus hijos los cría en el bosque un ermitaño –este lugar también está fuera de la comunidad humana, como el bosque donde Eustacio había conocido a Isomberta. Es un lugar transitorio: no es el desierto total, pero tampoco un asentamiento humano. De allí puede partir un camino hacia la comunidad, donde luego habrá que mostrar el rol que se asuma, las facultades. Isomberta tendrá su lugar solamente cuando se conoce que sus hijos viven y su marido vuelve a aceptarla. No es nada casual que su hijo, prenda de su pertenencia a la comunidad, se bate por ella y demuestra su virtuosidad, porque la virtud es algo que puede conectarse sólo con el rol desprendido del lugar ocupado en la comunidad.

El heroísmo de Alejandro Magno y sus virtudes cristianas son dignas de reconocimiento –pues la elaboración medieval de su historia ya da cuenta también de tal enfoque– mientras sirven a los intereses helénicos, pero su recompensa es la muerte, en tanto sus objetivos apuntan ya hacia sí mismo: la conquista del mundo entero y la excreción de los secretos de las profundidades marinas vedadas al hombre, o de la facultad con la que el Creador no dotó al hombre: la experiencia de volar.

Lo que pueda considerarse real es algo supeditado a cada una de las épocas. La realidad del paraíso o del infierno –por más intangibles que sean– no la puso en duda el hombre medieval. Sabía que pasaría a formar parte de una de ellos. El lugar adonde quisiera llegar o evitarlo, donde le espera la felicidad o el sufrimiento eternos.

El hombre temeroso de la condena de Cristo revive en numerosas obras el infierno o a menudo lo describe con fantásticos colores en el marco de un viaje alegórico visto en sueños. Un camino así llevará también a la conversión de Santa María Egipcíaca. En el desierto dará con su verdadero lugar, su verdadero papel. El escenario allí tampoco carece de comunicación: la perfecta convivencia con Dios hace superflua la comunidad humana.

El jardín platórico de árboles, flores, pájaros y aguas es el lugar de la felicidad anticipada, ansiada y cumplida. Allí se encuentran por primera vez los dos enamorados de *Razón de amor*, quienes hasta entonces solamente se habían enviado regalos. En el nivel anagógico, la dama que se acerca al joven es la Virgen María. Una vez ida se entiende que estamos asistiendo a una elevación moral por los efectos que el vino y el agua tienen sobre la conducta.

En un jardín maravilloso reposa el exhausto peregrino de Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo. Este vergel es la recompensa por el camino recorrido, cubre al peregrino con la refrescante frondosidad de la piedad de la Virgen.

El nivel alegórico de estos lugares y rutas peregrinas no reduce la estrecha relación entre lugar, camino y rol. Más allá de simples estancias o viajes, atestiguan que los hechos de sus personajes, su relación con otros, merecieron el lugar ganado por sus plegarias a la Virgen o a Dios. Durante su camino o sus acciones en favor de la comunidad se les abrió la posibilidad de tomar decisiones morales, o sea, decidir entre el bien y el mal. Este bien y mal había de definirse según las acciones en beneficio o perjuicio de los semejantes, de la comunidad, del asentamiento, región o país. La

calificación del rol, por supuesto, se hace según acerque o no al personaje al logro de su objetivo, a ganarse el cielo.

Durante los siglos XIV y XV hay cierta vacilación sobre esta calificación. En España Juan Ruiz todavía solamente juega con la naturaleza del bien y el mal amor. Que su optimismo provenga de su naturaleza originalmente positiva, o que siguiendo la tradición medieval se trate del optimismo depositado por el pecador en sus esperanzas de piedad, en su confianza en la mediación de la Virgen, no lo sabemos, pero es indiscutible que en el siglo XV se plantean ya las serias interrogantes y dudas sobre el inseguro destino, sobre la muerte ineludible, interrogantes que desvían la atención a la predestinación, un concepto que existía ya también en el dogma católico pero hasta entonces no tan mencionado. Corroboran lo dicho la interrogante planteada por Ferrán Sánchez Calavera sobre el libre albedrío y la predestinación, en relación con la cual se inicia una disputa poética con Pero López de Ayala y otros seis poetas.

Es indudable que Ferrán Sánchez Calavera parte de su propia experiencia, igual que Ausias March o el autor de *La Celestina*, la obra maestra de fines de siglo.

En estos dos últimos autores, el lugar que puede o debe deducirse a partir del rol, así como los problemas morales que éste implica, pueden encontrarse no obstante su aparición en espacios indudablemente distintos.

La posición social de Ausias March no podía ser causa de que no encontrara su lugar. Frente a esto, los criados de la Tragicomedia tienen suficientes razones para que valiéndose de las palabras de *Celestina* no se revuelvan en “casas *ajenas*”, de donde no se librarán hasta no servir con éxito sus propios bienes (VII, auto) puesto que sus amos con sus vanas promesas les chupan la sangre como sanguijuelas (I, acto). La palabra *ajeno* la utiliza *Celestina* todavía en su forma general cuando dice ayudar a Pármeno por haberle visto *solo* en *tierra ajena*.. Sobre las señoras “de hoy” se manifiesta similarmente Areúsa. En breves palabras: los criados de *La Celestina* no encuentran su lugar en la casa de sus amos por los cambios ocurridos en las condiciones sociales. Conforme con esto su papel no lo cumplen de la misma manera como lo hicieron sus antecesores en los siglos precedentes.

Las dos palabras destacadas, *ajeno* y *solo*, como se verá, son decisivas en Ausias March también sin que su razón la podamos encontrar en las circunstancias sociales.

Espacios concretos apenas si encontramos en la poesía de March. Una que otra metáfora necesita un espacio a modo de señal: *la aspre costa, la platja deserta, el mar embravecido* (LXXXI,2) de donde los peces escapan a tierra, donde, por supuesto, deben morir, el bosque adonde va a esconderse el ladrón, (VIII,25), el desierto (XXIX), la cárcel, (XVIII), (LIX,29), el aparador que no podrá abrir otra vez la llave que la cerró (II,11). Estos espacios, por supuesto, indican su soledad desesperada, sin esperanzas. Ocurre que directamente a sí mismo se coloca en escena, como por ejemplo “y vaya yo buscando sepulcros” (*E vaja jo los sepulcres cercant*, XIII), sale del cuarto caliente o va a la nieve, donde los demás están juntos y se sienten bien (LXVIII,12). Se aparta de los demás, él es diferente, un extranjero. El “Sal de la casa extranjera” que la Muerte le dice (*Amic, ix de casa estrangera!*, XI,12) – hará eco más tarde en el consejo que *Celestina* le da a Pármeno. Pero en este caso la casa ajena no es la del amo, sino la propia vida. Esta idea la confirma el hecho de calificar a la muerte como su casa: recorro esta casa que es segura (*vagabunt vaig la casa qui m’és certa*, LXXVI, 7). Se enajena no sólo de la comunidad humana, sino hasta de la pro-

pia vida también. Este carácter ajeno es entonces metafísico, el individuo enfrentado a su situación existencial.

El excelente estudio de Zimmerman advierte sobre la frecuencia con que March emplea la palabra *lugar* o un correspondiente locativo. En March no tiene contenido determinado, es una palabra que designa precisamente el vacío; su indeterminación se intensifica ya hasta el absurdo por el adjetivo añadido: *incert*.

“No encuentro remedio porque es tan grande mi pena, aplastada mi voluntad, no tengo otra opción, ni encuentro la plenitud de mi voluntad en el mismo lugar, sino que tiende tanto hacia la vida como hacia la muerte” (*mon voler... ne en sol un loch lo'm trobe aünit, sino en morir e viure que.s decanta*. Tomado de la poesía XXVII). Estas pocas líneas sugieren como si el lugar fuera la vida o la muerte. Mas no cabe duda de que el sentido exageradamente amplio de la vida no permite una delimitación concreta; y la muerte, por otra parte, como no-existencia tampoco puede ser lugar. Y la incertidumbre de la conducta del poeta transforma asimismo en no-lugar el lugar existencial igualmente sin definir.

“Te veo ponerte en mal lugar” (*En un mal lloc, amic, vos veig assiure* (LII,33), aluden con seguridad a las correlaciones entre lugar y moralidad, lo que claramente se expresa en el verso 31 del poema XXX: porque la virtud está en el lugar del medio (*car la virtut en lo mig lloc se met*). El lugar del medio en este caso parece estar en clara contradicción con el menosprecio que March pregona contra los enamorados que buscan el lugar central –el camino del medio– en el amor (*los que.ls migs llocs en amor van cercant* LXIX,11), mientras que él no encuentra el lugar que le corresponde. La causa: no puede amar. “El lugar del amor fracasa en mí” (*puis que lo lloc d'amor en mi falli/amor en mi no troba on tenir* (XCI,63), y en este mismo poema se queja por no tener lugar seguro sentimiento amoroso (“no té lloc ferm d'amor le sentiment 18”) ¿Será él culpable de esto, o acaso el propio amor que invita a tantos placeres que han de satisfacerse en lugar falso? (*ssobre lloc fals ha son contentament* LXXIX 18). Este incesante interrogarse siempre plantea nuevos puntos de vista, pero el lugar –sea como sea– nunca es el adecuado. Soy (como un torpe) puesto en lugar extraño (*en estrany lloc posat* CI 7)

“Busco los lugares secretos y evito los públicos”, este verso del poema LXXXVII (*cerc llocs secrets et los publics desvie* 278) atestigua que March se enajena de otros, vive en su medio como extraño; al mismo tiempo demuestra esa búsqueda de lugar siempre latente en toda su poesía, el lugar tan ansiado pero nunca encontrado, el lugar en el cual pueda sentirse en casa y por fin descubrir el secreto de su existencia.

March, en quien todo parece indicar que se acomoda perfectamente según su lugar ocupado en la vida cotidiana y en la sociedad, no encuentra su lugar en las capas internas y profundas de su personalidad. Por eso es inseguro, por eso contradice todas sus afirmaciones, por eso es incapaz de alcanzar la virtud, la virtud cuya verdadera medida podría provenir del lugar encontrado en la relación interpersonal.

Esto es lo que aúna su poesía amorosa y religiosa: busca su lugar en el cual encontraría su rol y este rol le orientaría y le daría la capacidad de escoger, y a su voluntad no sólo que le señalaría un rumbo sino lo afianzaría, y por fin el *voler* –vocablo que en la Edad Media significaba todavía tanto amor como voluntad– sería *ferm*, seguro.

Los poetas provenzales divinizaban a sus damas, pero la distancia entre ellos y la mujer adorada ya de por sí indica que a ellos les interesaba el amor y en esto la mujer

escogida no pasaba de ser un pretexto. En otras formas de su poesía: tenso, partiment, etc., señalan pertenecer a cierto grupo o capa de la sociedad medieval, y según estos intereses arremeten contra los grandes señores, amantes o poetas rivales. Bertrand de Born ensalza la guerra en uno de sus poemas y alude al placer que le invade al ver el campo de batalla regado de enemigos muertos. El trovador respondía con las armas al desafío de hombre o enemigo; si le maravillaba la admiración por una dama excelente, bella y distinguida recurría a la poesía y en ella analizaba sus sentimientos. Obtenía más conocimientos en el campo de batalla y profundizaba mejor en su propio mundo interno. Al satisfacer el rol correspondiente a su lugar empezó a conocerse y formarse a sí mismo. De ahí la inmensurable importancia que la poesía trovadoresca tiene para la civilización europea.

El propio hecho de que la lira provenzal se institucionalizó demuestra su carácter social. Aunque Ausias March aparentemente siga las tradiciones provenzales, no tiene nada que ver con su mundo afectivo institucionalizado. March como enamorado no pertenece a ningún grupo social y no sigue ninguna norma establecida. No es convencional, puesto que ello implicaría la pertenencia a los otros, pero él, el extraño, aunque lo reconozca, no puede considerarse obligado a los puntos de vista o formas de comportamiento de los demás. Su carácter de extraño es singular. ¿Con respecto a qué es extraño? No puede serlo con respecto a su medio, donde su lugar está exactamente delimitado y en el que él incluso encaja. Él se ha alejado de las convenciones espirituales de la sociedad no en su realidad social sino en su espíritu. Conoce bien a Lulio, Aristóteles, Tomás de Aquino, pero en sus postulados no puede obtener una respuesta que disipe todas sus dudas. Anhela la seguridad en la fe de la Edad Media pero la fe ya no es obvia para él; debido a sus dudas se aleja de la comunidad cristiana, se autocalifica de extranjero porque no encuentra allí su lugar. Sus decisiones no hacen que él cumpla con su rol de manera digna a un cristiano. March espera un rol que logre su cometido en la relación directa con Dios. Esta relación directa difiere de la conducta cristiana tradicional, esta es la manifestación de la individualidad que apunta hacia la nueva época. Por eso podemos hablar de la modernidad de March.

Mas esta modernidad cuesta mucho. No hay normas por seguir, ya que quien se relaciona directamente con Dios recibe de Dios la orientación, pero, por supuesto, no puede percibirlo así si su fe es débil, si se siente lejos de él, si en el lugar de la relación personal ha penetrado lo extranjero. Las normas anteriores pierden vigencia y la causa del tormento es doble porque no obstante la falta de vigencia no queda otra norma digna de crédito. March busca correctamente la solución en la plenitud del amor, trátase de su amor o de su fe. El amor rige para ambos aspectos de la caridad, por eso hay cierta continuidad entre la poesía amorosa y los poemas divinos de March. A falta de un amor que los aúne, el yo en sí mismo indagará por su medida, pero la lucha que libra por la relación perfecta ha afianzado su autoconocimiento hasta el punto de creer en la condición suficiente de su propia medida y de su propia moralidad. El *telos* conformado por el ejercicio de la vida es inseguro, penumbroso: un amenazador lugar misterioso y oscuro donde no sólo la crueldad sino hasta el arrepentimiento imprescindible para el perdón, la luz de la contrición, tampoco alumbraba el camino de la salvación, donde los muros de la atrición, del remordimiento sin verdadero arrepentimiento, hacen definitiva la soledad.



ÁLVARO LLOSA SANZ

## EL CANON DE BELLEZA FEMENINA EN TIEMPOS DE LA CELESTINA

### a través de textos de la época

*“Vuestro es el gesto y el mirar es mío”*

Juan Boscán, Canción LII, v.39

El canon de belleza femenina es quizá uno de los aspectos más destacables en nuestra época: la hermosura de una mujer y los criterios para considerar esa hermosura como perfecta es algo a lo que se alude normalmente en numerosos ámbitos sociales. En este sentido, no puedo hablar de la situación real e histórica de la mujer en la época que nos ocupa, finales del siglo XV y principios del XVI, pero sí haré un esbozo de lo que los poetas del período consideraban, inmersos en una corriente estético-filosófico-poética muy definida que trascendió a nuestras letras, el canon de belleza femenino ideal. Y me referiré estrictamente al aspecto físico, externo, paso previo para un conocimiento interior; tiempo habrá en otra ocasión de tratar las virtudes de la Dama, que han de ser muchas y variadas. Por lo tanto, nuestras cuestiones fundamentales serán las siguientes: ¿Había un solo modelo de belleza? ¿Se produjo alguna lucha entre distintos cánones? ¿Responde, al fin, la descripción de Melibea a algún canon o se inscribe en distintas tradiciones? Los ejemplos literarios nos servirán de hilo conductor para responder a estas preguntas.

#### **De fermosura**

El poeta Juan de Mena, en su breve *Tratado de Amor*, declara la “fermosura como la primera virtud para el amor”<sup>1</sup>. Y es que el amor es uno de los grandes temas de su época, cuyo tratamiento se hacía indispensable para cualquier poeta que se preciase. Asimismo, en el mejor manual sobre la sociedad ideal de su tiempo, Baltasar de Castiglione hace declarar a uno de sus personajes de *El Cortesano* “que ciertamente a la mujer que no es hermosa no podemos decir que no le falte una muy gran cosa”<sup>2</sup>. Pero, ¿en qué reside la hermosura, cuáles son los criterios básicos que la definen? De nuevo recurrimos a *El Cortesano*, donde el personaje Pietro Bembo nos explica el concepto que del cuerpo humano se forja en el renacimiento:

“Considerá tras esto la figura del hombre, el cual se puede llamar pequeño mundo: hallaréis en él todas las partes de su cuerpo ser compuestas necesariamente por arte y no a caso, y después toda la forma junta ser her-

---

<sup>1</sup> Juan de Mena, *Obra completa*, Madrid, Turner, 1994, p. 643.

<sup>2</sup> Libro III, Capítulo I. En Baltasar de Castiglione, *El Cortesano*, Madrid, Austral, 1994.

mosísima, de tal manera que con dificultad se podría juzgar cuál es mayor, o el provecho o la gracia que al rostro humano y a todo el cuerpo dan los miembros, como son los ojos, la nariz, la boca, las orejas, los brazos, los pechos, y así las otras partes”<sup>3</sup>.

Este ser humano que es reflejo del universo como un pequeño mundo ha de contar con la perfección –fabricada según el *artificex*– de todas sus partes, y de la totalidad de la composición surge la hermosura concorde. Se destaca así la importancia de la armonía global lograda a través de la combinación de las partes: ahí están los ojos, nariz, boca, orejas, brazos y pechos. Es importante considerar que estos miembros citados serán utilizados casi sistemáticamente en las descripciones de mujeres, amén de incluir también “otras partes”<sup>4</sup>.

Veamos un completo y prolijo ejemplo que nos ofrece Juan del Enzina<sup>5</sup>, en un poema de alabanza de antigua tradición retórica en el que describe, de arriba abajo, parte por parte, a su amiga. Es importante destacar cómo el poeta insiste en la idea de partes concordes que ya hemos visto en los planteamientos de Castiglione. Y veremos además su propuesta de belleza canónica para la más hermosa dama, de “poca edad, / que no pasa de veinte años”.

---

<sup>3</sup> Libro IV, Capítulo VI. En Baltasar de Castiglione, *El Cortesano*, Madrid, Turner, 1998, p. 1002. Sobre el hombre como microcosmos existe un buen libro de Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, Alianza Editorial.

<sup>4</sup> Incluso en un ejemplo medieval como lo es el *Libro de Buen Amor* ya es importante la alusión a la hermosura de la amada junto con la citación de algunos de sus miembros, como en estos versos acerca de Doña Endrina: “¡Ay, Dios, e quán fermosa viene doña endrina por la plaça! / ¡Qué talle, qué donaire, que alto cuello de garça! / ¡Qué cabellos, qué boquilla, qué color, qué buenandança! / con saetas de amor fiere cuando sus ojos alça.” (653) *Libro de Buen amor*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 164.

<sup>5</sup> “Juan del Enzina alabando a su amiga porque le preguntaban quién era”. En Juan del Enzina, *Obra completa*, Madrid, Turner, 1996, pp. 553-555.



(...)  
su presencia  
de gentil cuerpo mediano:  
de ningún lado contrecha,  
muy derecha  
la cabeça por compás,  
no de menos ni de más  
y bien hecha,  
no muy redonda ni estrecha.

Tiene crecidos cabellos  
y tan bellos  
como finas hebras de oro,  
(...)  
y tiene nidia la frente  
reluziente,  
sin ninguna ruga y alta,  
que perfección no le falta  
ni le miente  
para ser más conveniente.

Tiene pequeñas orejas,  
bien parejas  
y al casco muy apegadas;  
en arco las sobrecejas  
y las cejas negras y bien perfiladas;  
los ojos no muy salidos  
ni sumidos,  
grandes y resplandecientes,  
en mirar muy ecelentes,  
no torcidos,  
y en todo muy escogidos.

La nariz tiene polida,  
bien medida  
y muy bien proporcionada,  
derecha, toda seguida,  
bien partida  
la crencha sin torcer nada;  
las mexillas muy hermosas  
y vistosas,  
no postizas ni afeitadas,  
de suyo muy coloradas  
como rosas,  
muy perfetas y graciosas.

Tiene boca de loar,  
singular,  
hecha por medida cierta,  
(...)  
los labros muy concertados,  
colorados  
como de fino coral;  
los dientes como cristal  
y apretados,  
menudos y no mellados.

Y la barva, qual conviene  
tal la tiene:  
un hoíco en medio della,  
(...)  
otros dos hoícos haze  
y deshaze  
en las mexillas reyendo  
(...)

Tiene el rostro compasado,  
mesurado,  
de muy lindo parecer;  
el cuello muy bien sacado  
y esmerado,  
que mejor no puede ser;  
altos y grandes los pechos  
y no estrechos,  
muy blancos sin poner mudas;  
las tetas tiestas y agudas  
y bien hechos  
los hombros y muy derechos.

Los braços (...) los tiene bien fornidos;  
las manos angelicales,  
celestiales,  
delgadas largas y blancas.  
(...)  
Tiene de gentil hechura  
la cintura  
delgada, de muy buen talle;  
(...)

La descripción de una mujer joven, de cabellos dorados, cara ovalada, frente blanca, cejas negras y perfiladas, nariz rectilínea y armónica, mejillas y labios colorados, dientes prietos y pequeños, cuello largo y firme, grandes pechos blancos, manos angelicales y gentil cintura, delgada, no es un invento del Enzina, no es una descripción original. Es hija de una tradición que está penetrando en la España prerrenacentista a través del Humanismo italiano, que tampoco la inventó, sino que la extrajo de la recuperación que estaba realizando de los clásicos griegos. En nuestro caso, del modelo de belleza femenina que enfrentó a dos ciudades e inspiró la más famosa obra de la antigüedad griega: hablamos de Helena, la bella Helena de Troya. Sin duda, otras tradiciones han ido sumando elementos a una descripción básica, pero siempre sobre el patrón de la hermosura blanca y rubia de Helena. En Italia, la importancia que el *dolce stil novo* (procedente de la lírica cortés provenzal) había concedido a la mujer como símbolo de la amada perfecta e ideal –divinizada– por cuyo amor imposible sufre el poeta es acogida por el Humanismo en la voz poética de Petrarca, que establece definitivamente el canon que habrá de seguir posteriormente la principal corriente amorosa de la literatura española del siglo de oro y que no es otro, con ligeras variaciones, que el que nos ha descrito pormenorizadamente del Enzina<sup>6</sup>. Incluso Juan de Mena reconoce la deuda que los poetas comienzan a tener con Petrarca al asumirlo como modelo y, tras alabar a su dama, concluye que “cuanto bien dixo Petrarca / por vos lo profetizó”<sup>7</sup>.

Este modelo fue reiterándose en los principales poetas de finales de la Edad Media y comienzos del Renacimiento<sup>8</sup>: desde Juan del Enzina pasamos al Marqués de Santillana, de él a Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, y de ellos a Jorge de Montemayor. Todos ellos nos muestran retazos de este canon, bien aludiendo a los claros ojos, los rubios cabellos, la delicada mano... Sin embargo, dos poetas como Jorge Manrique y Ausias March no hacen especiales referencias al canon físico de su dama, y es ésta mujer sin rostro, casi espíritu puro, confundándose con el mismo Amor. En este sentido, es importante hacer notar que la generalidad de los poetas tiende a obviar los detalles corpóreos de la amada y detalla y destaca siempre el aspecto espiritual, la descripción moral de la mujer, pues como *donna angelicata* exige que la atención del amante ascienda rápidamente de la belleza corporal a la espiritual, auténtica radiografía del alma y fin del amor. Quedarse en la contemplación del cuerpo es pecar contra el más puro amor.

---

<sup>6</sup> Por ejemplo, compárese la anterior descripción con la que Petrarca hace en la Canción XXXVII de su *Canzoniere*.

<sup>7</sup> En Juan de Mena, *op. cit.*, p. 306.

<sup>8</sup> Para el estudio de la poesía del período, resulta de gran interés por su síntesis el manual de Carlos Alvar y Ángel Gómez Moreno, *La poesía lírica medieval*, Madrid, Taurus, 1987. Para el Renacimiento existe el completo estudio en dos volúmenes de Antonio Prieto, *La poesía del siglo XVI*, editado por Taurus.

### **Desarrollo del canon**

¡O hermosura sobre'l ser humano,  
o claros ojos, o cabellos d'oro,  
o cuello de marfil, o blanca mano!<sup>9</sup>

Así nos da la bienvenida Garcilaso, en su égloga segunda, al mundo del canon de belleza renacentista. Y con él reunimos ahora a algunos de los poetas importantes de la época, que con gran sentimiento evocan aquellos retazos del cuerpo de la amada, unas veces los ojos, otras los cabellos, otras la mano o el pie, y “otras mil gracias” que provocan la pasión del poeta, “haziendo'star atentos mil sentidos”<sup>10</sup>. A menudo ante la ausencia del cuerpo robado a la vista, el poeta canta a esa belleza perdida, como de nuevo Garcilaso en los siguientes versos:

Tus claros ojos ¿a quién los bolviste?<sup>11</sup>  
(...)  
¿Dó están agora aquellos claros ojos  
que llevaban tras sí, como colgada,  
mi alma, doquier que ellos se bolvían?  
¿Dó está la blanca mano delicada,  
llena de vencimientos y despojos  
que de mí mis sentidos l'ofrecían?  
Los cabellos que vían con gran desprecio al oro  
como a menor tesoro  
¿adónde están, adónde el blanco pecho?  
¿Dó la columna que'l dorado techo  
con proporción graciosa sostenía?  
Aquesto todo agora ya s'encierra,  
por desventura mía,  
en la oscura, desierta y dura tierra<sup>12</sup>.

El pastor Nemoroso canta y repasa los rasgos de su amada y se pregunta *ubi sunt*. Esta misma referencia, menos amplificada, la evoca también Jorge Manrique, al universalizar el tópico de la belleza caduca engañadora:

Dezidme: la hermosura,  
la gentil frescura y tez  
de la cara,  
la color e la blancura,  
cuando viene la vejez,  
¿cuál se para?<sup>13</sup>

---

<sup>9</sup> Égloga II, vv. 19-21. En Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, *Obras completas*, Madrid, Turner, 1995, p. 428.

<sup>10</sup> Juan Boscán, *Leandro*, v.138, en Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, p. 206.

<sup>11</sup> Égloga I, v. 128. En Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, p. 418.

<sup>12</sup> Égloga I, vv. 267-281. En Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, p. 422-423.

E incluso en los sonetos se dedica en ocasiones atención a los rasgos de la amada, como en el famoso soneto XXIV de Garcilaso:

En tanto que de rosa y d'açucena  
se muestra la color en vuestro gesto,  
y que vuestro mirar ardiente, honesto,  
con clara luz la tempestad serena;  
y en tanto que'l cabello, que'n la vena  
del oro s'escogió, con buelo presto  
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,  
el viento mueve, esparze y desordena<sup>14</sup>.

Y es muy común encontrar referencias al cabello, los ojos, el cuello en consonancia con la claridad, blancura, transparencia. Quizás porque, como para Boscán en su *Octava Rima*, la diosa Venus se nos presenta también como “esta reina de’amor y d’hermosura, / su rostro blanco y blancos sus vestidos”<sup>15</sup>. Garcilaso hace numerosas referencias a la “blanca mano”, al “blanco pie”, a “los ojos, cuya lumbre bien pudiera / tornar clara la noche tenebrosa / y escurecer el sol a mediodía”<sup>16</sup> o habla con hermosísimas metáforas cómo, al fin, “de los cabellos de oro fue texida / la red que fabricó mi sentimiento”<sup>17</sup>.

Incluso un poeta del temprano humanismo español como lo es el Marqués de Santillana hace uso del canon cuando quiere referirse a sus propias hijas<sup>18</sup> y así, la propia vida familiar se hace poesía para estos hombres del renacimiento.

De espinas trahen los velos  
e de oro las crespinas,  
sembradas de perlas finas,  
que le aprietan sus cabellos,  
e las frutas bien posadas,  
amas de oro arracadas,  
rrubios, largos, primos, bellos,  
segund donçellas de estado.

Fuentes claras e luzientes,  
las cejas en arco alçadas,  
las narizes afiladas,  
chica boca e blancos dientes,  
ojos prietos e rientes,  
las mexillas como rosas,  
gargantas maravillosas,  
altas, lindas, al mi grado.

Carmiso blanco e liso

Blancas manos e pulidas,

---

<sup>13</sup> “Coplas a la muerte de su padre”, IX. En Jorge Manrique, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 152.

<sup>14</sup> Soneto XXIV. En Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, p. 377.

<sup>15</sup> “Octava Rima”, vv.226-227. En Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, p. 332.

<sup>16</sup> Canción XXXII, vv. 61-63. En Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, p. 387.

<sup>17</sup> Canción XXXII, vv. 101-102. En Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, p. 388.

<sup>18</sup> “Cantar que fizo el Marqués de Santillana a sus fijas loando su fermosura”. En Marqués de Santillana, *Obras*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, pp. 162-165.

cada cual en los sus pechos,  
porque Dios todos sus fechos  
dexó cuando fer las quiso;  
dos pumas de paraíso  
las sus tetas ygaladas,  
en la su çinta delgadas  
con aseo adonado

e los dedos no espigados,  
a las juntas no afeados,  
uñas de argent guarnidas,  
rrubies e margaridas,  
çafires e diamantes,  
axorcas ricas, sonantes,  
todas de oro labrado.

Así, llegamos a Jorge de Montemayor, que recogió gran parte de la poesía de su época y fue traductor de Ausias March al castellano. En su *Cancionero* de 1554 encontramos una descripción retórica completa en la que asistimos a la creación, por parte de la naturaleza, de la figura de la mujer amada. Inmerso en la tradición trovadoresca y *stilnovista*, a la que une los tópicos neoplatónicos ya bien desarrollados junto con el idealismo bucólico, Montemayor compone aquí unos versos que bien podrían dar completo culmen y sentido a la elaboración de un modelo de belleza renacentista, con una descripción completa llena de implicaciones filosóficas y estéticas, mediante la elevación de la mujer a obra perfecta de Natura-Dios . Conozcamos la creación divina de la pastora Vandalina<sup>19</sup>.

En claro y frezco día  
tomó naturaleza  
en su mano derecha su pinzel,  
y allí lo que podía  
mostró con tal biveza,  
que de sí dio experiencia sólo en él.  
Allí concurrió aquel  
pintor muy estremado,  
que con divino intento,  
pintando el firmamento  
en solo su concepto fue acabado.  
Y después desto todo  
pintó su hermosura deste modo.

Estando ya metida  
en la obra estremada  
de su primor, haziendo allí reseña  
al rostro dio medida  
tan bien proporcionada,  
que no hubo cosa grande ni pequeña.  
La cara fue aguileña,  
la fente, en su hechura,  
dexó el mundo confuso,  
y tal color le puso,  
que allí perdió la nieve su blancura.  
Después de unos cabellos,  
que el oro queda atrás, y passan ellos,

---

<sup>19</sup> Égloga, vv. 392-482. Jorge de Montemayor, *Obra*, Madrid, Turner, 1996, pp.116-118.

hazer los ojos quiso  
debaxo desta frente,  
y en tanta proporción fueron traçados,  
que luego de improviso  
los suyos hechos fuente  
quedaron de su obra enamorados,  
muy claros y adornados  
de ceja tan perfecta,  
qual vía que convenía.  
Y ved qué tal sería,  
pues fue naturaleza tan subjecta  
de su misma hechura,  
que fue más avivando la pintura.

Y como desseava  
passar tan adelante,  
temió lo por hazer, según lo hecho.  
Nariz muy afilada  
le puso en un instante,  
en un compás medido y muy derecho;  
debaxo poco trecho  
la boca soberana  
le hizo, y como parte  
subió allí tanto el arte,  
que ya no parecía cosa humana:  
pequeña, colorada,  
de cristallinos dientes adornada.

Para estas maravillas  
materia vio oportuna  
la gran naturaleza, pues haziendo  
las blancas dos mexillas,  
de un cabo está la luna,  
y de otro el claro sol resplandeciendo.  
La barba componiendo  
estava, y contemplando  
su forma delicada  
quedó tan estremada,  
el transparente rostro rematando  
que no az cosa en el suelo  
que tanto manifieste lo del cielo.

La nuestra gran pintora  
estava tan sutil,  
que dava de sí exemplo en este día,  
haziendo a mi pastora  
un cuello de marfil  
tan blanco, que la aurora escurescía,  
do casi parecía,  
quando hombre lo mirava,  
difficultosamente  
una vena excelente  
azul, que la garganta matizava,  
tan prima, tan derecha,  
que puso admiración después de hecha.

En el derecho punto  
ygual compás echando,  
conforme a lo demás que'stava hecho,  
sin otro algún trasunto  
por do fuesse sacando,  
le hizo d'alabastro el blanco pecho,  
ygual y muy derecho.  
El cuello se assentava  
sobr'el pecho divino.  
Lo más que sobrevino  
assí naturaleza lo traçava,  
que puede ser juzgada  
su estraña perfición por la pasada

Por medio de esta hermosísima pintura con palabras *—ut pictura poiesis*, decía Horacio— se instaura y se da un sentido al canto poético de la belleza femenina, cuan-

do ésta es concebida como obra perfecta de Dios creada mediante arte sobre la naturaleza –rayo divino que informa la materia–, y genera un ser de superior humanidad que Dante denominó *donna angelicata*, digno de la más alta admiración y de ser loado mediante la palabra, eco de la divina. Y así, Juan del Enzina, al completar la descripción física de su amiga y a modo de tránsito hacia la posterior descripción moral de sus virtudes, declara que:

lo demás de su figura  
mi ventura  
desde aquí manda que calle;  
mas las gracias infinitas  
y finitas  
que Dios le quiso poner,  
pues gelas quiso hazer  
tan benditas,  
razón es de ser escritas<sup>20</sup>.

Se establece así en los albores del renacimiento una intrínseca relación entre belleza femenina y perfección divina. Y aquellos rasgos que se consideren perfectos se considerarán no sólo hermosos, sino de indudable origen divino, puesto “que a tal alma, tal cuerpo se devía”, según Boscán. Y viceversa. Juan de Mena, siguiendo la incipiente influencia que las nuevas interpretaciones de Platón está realizando el Humanismo, nos dice sobre la relación perfección-belleza:

...“toda cosa perfecta es más noble e mejor que la imperfecta; e toda fermosura es más allegada a la perfección e más lexos que lo imperfecto. E por lo contrario faze la fealdad. Demás desto, los cuerpos celestiales, si fermosura no fuera más noble cosa e más de amar que fealdad, no fueran criados fermosos como son. Ay otra cosa que es indicio e señal en qualquier que cabe fermosura: que los elementos de que es elementada su forma estavan concordes e amigables quando le dixieron bien compasada proporción. Por ende, fermosura cabsa es grande para estimular en amor,”<sup>21</sup>...

En última instancia, y al extenderse las ideas de Platón, se acabará identificando el trío belleza-perfección-bondad, rasgos que caracterizarán tanto a Dios como a su obra creada. Pietro Bembo lo resume muy bien en su excursu sobre el amor y la belleza, de nuevo como personaje contertulio de *El Cortesano*:

...“la hermosura, digo que de Dios nace ella, y es como un círculo del cual la bondad es el centro<sup>22</sup>. Por eso, como no puede ser círculo sin cen-

---

<sup>20</sup> “Juan del Enzina alabando...”, vv. 124-132. Juan del Enzina, op. cit., p. 555.

<sup>21</sup> “Tratado de amor”, Juan de Mena, op. cit., p. 644.

<sup>22</sup> Unas páginas antes, Bembo peroraba y argumentaba este aspecto, clave para entender la imbricación absoluta de estos conceptos en el renacimiento: “Mas hablando de la

tro, así tampoco puede ser hermosura sin bondad; y con esto acaece pocas veces que una ruin alma esté en un hermoso cuerpo, y de aquí viene que la hermosura que se vee de fuera es la verdadera señal de la bondad que queda dentro; (...) así que los feos comúnmente son malos, y los hermosos buenos; y puédese muy bien dezir que la hermosura es la cara del bien: graciosa, alegre y aparejada a que todos la deseen; y la fealdad, la cara del mal: oscura, pesada, desabrida y triste”<sup>23</sup>.

Esta idea básica y simple resume, no obstante, el esquema tópico de los valores que se adscribirán a la belleza frente a los que adquirirá la fealdad. Veamos un ejemplo<sup>24</sup> extraído del *Libro de Buen Amor*, en el que se realiza una descripción detallada contraviniendo cada uno de los elementos de un canon que ya estaba en formación. Todo lo que aquí se dice es una burla, al tomar como referencia un canon que ahora se invierte.

Sus miembros e su talla non son para callar,  
ca bien creed que era grand yegua cavallar;  
quien con ella luchase non se podria bien fallar:  
si ella non quisiese, non la podría aballar.

En el Apocalipsi Sant Johan Evangelista  
non vido tal figura nin de tan mala vista;  
a grand hato daría lucha e grand conquista:  
non sé de quál diablo es tal fantasma quista.

---

hermosura de que nosotros agora tratamos, la cual es solamente aquella que parece en los cuerpos, y en especial en los rostros humanos, y mueve aquel ardiente deseo que llamamos amor, diremos que es un lustre o un bien que mana de la bondad divina, el cual, aunque se estiende y derrame sobre todas las cosas criadas como la luz del sol, todavía cuando halla un rostro bien medido y compuesto, con una cierta alegre y agradable concordia de colores distintos, y ayudados de sus lustres y de sus sombras y de un ordenado y proporcionado espacio y término de líneas, infúndese en él y muéstrase hermosísimo, adereçando y ennobleciendo aquel sugeto donde él resplandece acompañándole y alumbrándole de una gracia y resplandor maravilloso, como rayo de sol que da en un hermoso vaso de oro muy bien labrado y lleno de piedras preciosísimas.”

<sup>23</sup> Libro IV, Capítulo VI. Baltasar de Castiglione, *op. cit.*, p. 1001.

<sup>24</sup> Libro de buen amor (1001-1026), *cit.*, pp. 251-253.



Avía la cabeça mucho grande, sin guisa,  
cabellos chicos, negros, más que corneja lisa,  
ojos fondos, bernejos, poco e mal devisa;  
mayor es que de osa la patada do pisa;

las orejas mayores que de añal burrico,  
el su pescueço negro, ancho, velloso, chico,  
las narizes muy gordas, luengas, de çarapico;  
bevería en pocos días caudal de buhón rico.

Su boca de alana e los rostros muy gordos,  
dientes anchos e luengos, asnudos e moxmordos,  
las sobreçejas anchas e más negras que tordos:  
los que quieren casarse, aquí no sean sordos!

Mayores que las mías tiene sus prietas barvas;  
yo no vi en ella ál, mas si tú en ella escarvas,  
creo que fallarás de las chufetas darvas;  
valdríase más trillar en las tus parvas.

Mas, en verdat, sí, bien vi fasta la rodilla:  
los huesos mucho grandes, la çanca non chiquilla,  
de las cabras de fuego una grand manadilla;  
sus tivillos mayores que de una añal novilla.

Más ancha que mi mano tiene la su muñeca,  
vellosa, pelos grandes, pero, non mucho seca;  
boz gorda e gangosa, a todo omne enteca,  
tardía, como ronca, desdonada e hueca.

(...)

La desproporción en la forma y la oscuridad en el color caracterizan toda la descripción conformando un anti-canon de belleza, una ironía sobre las beldades. Y los elementos que la relacionan con algo maldito y demoníaco acentúan la percepción negativa de estos rasgos. Todo es demasiado grande o demasiado pequeño, demasiado ancho, demasiado velloso; el pelo negro, y los ojos son rojizos, símbolo del diablo y la mala suerte, ojo al mal de ojo. Casi punto por punto da la vuelta al canon ideal propuesto por del Enzina y, en consecuencia, se invierten sus valores espirituales. Además, la mujer descrita pertenece al tipo de serranilla medieval, a menudo víctima de este tipo de consideraciones, mujer de campo, basta y bruta, de carácter lascivo e irrefrenable ante los viajeros de la sierra; poco a poco sobre esta figura prevalecerá un aspecto más amable, hasta cumplirse su idealización en el bucolismo renacentista, metamorfoseada en la bella pastora, otra forma de la dama.

Sin duda alguna, el éxito del modelo petrarquesco y su inevitable ligazón con la división platónica belleza/bien-fealdad/mal va a lograr finalmente desprestigiar un

posible modelo de belleza relacionado, si no con la desproporción, sí con rasgos de color oscuro, como son los cabellos, los ojos o la tez negra. Especialmente en España esto podría ser difícil de asimilar, ya que el típico carácter físico de la española y la larga relación con la cultura musulmana hacían prodigar un afecto hacia las bellezas morenas. ¿Se produjo, en este sentido, una vacilación o lucha entre dos cánones?

### ***El canon moreno***

Parte de la respuesta podemos encontrarla en la poesía amorosa popular, de gran tradición en España y considerada como una de las grandes vertientes de la poesía de los siglos XV y XVI. Así, los numerosos *Cancioneros* de la época dan pequeñas pinceladas acerca de las amadas. Por supuesto que en ellos aparecen rasgos del canon culto petrarquista; sin embargo, asistimos a la aparición de otro canon, que quiere tratarse a la altura del anterior. Por ejemplo, en el *Cancionero Musical de Palacio*, de principios del XVI, se nos canta:

Míos fueron, mi corazón,  
los vuestros ojos morenos.  
¿Quién los hizo ser ajenos?<sup>25</sup>

Unos ojos morenicos  
que por mi desdicha vi,  
me hacen vivir sin mí.<sup>26</sup>

Y los ejemplos se reiteran durante toda la primera mitad de siglo, como en estos dos casos:

Vuestros ojos negros  
por mi mal los vi.  
¡Ay de mí, que en verlos  
no fui más de mí!<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> No. 95. *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia, 1991.

<sup>26</sup> No. 123. *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia, 1991, p. 150.

<sup>27</sup> N°. 229. Cancionero de Velázquez de Ávila. En *Cancionero tradicional*, Castalia, 1991, p. 201.

Morenica, ¿qué te pones,  
que me matan tus amores?<sup>28</sup>

Lo moreno se defiende como perfecto canon de belleza en este tipo de poesía, e incluso, con el tiempo, se justifica y defiende su existencia ante el canon de ojos claros y rubios cabellos.

Yo me soy la morenica,  
yo me soy la morená.  
Lo moreno, bien mirado,  
fue la culpa del pecado,  
que en mí nunca fue hallado  
ni jamás se hallará.<sup>29</sup>

En este texto, unos versos más adelante se cita incluso a una autoridad, Salomón, para consumir esta defensa argumentada, cuando dijo: “nigra sum sed formosa”. Morena pero hermosa, sin duda. Y al menos de tanta pureza y bondad espiritual como una luminosa Laura: así se rompe, como en los siguientes versos, el maleficio destinado al canon moreno.

Morenica, no desprecies  
tu color morena,  
que aquesa es la color buena.<sup>30</sup>

### ***El caso de Melibea***

Dentro de todo este contexto, ¿dónde situamos la descripción que Calisto hace de Melibea en las primeras páginas de *La Celestina*? Para empezar, por el rango de Calisto y el tipo de persona a que representa, en representación del amor cortés, Melibea queda situada dentro de los límites de la mujer creada como obra perfecta de Dios<sup>31</sup>, divinizada y cantada su hermosura a través de los ojos del amante.

CALISTO. En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.

MELIBEA. ¿En qué, Calisto?

CALISTO. En dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te dotase, y hazer a mí, inmérito, tanta merced que verte alcançasse, y en tan conveniente lugar, que mi secreto dolor manifestarte pudiesse. (...)

---

<sup>28</sup> No. 278. Cancionero de Ana Yañez. En *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia, 1991, p. 221

<sup>29</sup> N°390. Cancionero de Upsala. En *Cancionero Tradicional*, Castalia 1991, p. 268.

<sup>30</sup> N°459. Cancionero sevillano. En *Cancionero Tradicional*, Castalia, 1991, p. 296.

<sup>31</sup> Este aspecto, con su desarrollo histórico, lo trata ampliamente María Rosa Lida de Malkiel en su clásico trabajo “La dama como obra maestra de Dios”, en *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1977, pp. 129-290.

Y así, cuando queda a solas con su criado Sempronio, comienza su canto a la belleza de Melibea, tras prometer que seguirá los pasos de la más perfecta retórica, pues, dice, “yo lo figuraré por partes mucho por estenso”.

CALISTO. Comienço por los cabellos. ¿Vees tú las madexas del oro delgado que hilan en Aravia? Más lindas son y no replandeçen menos; su longura hasta el postero assiento de sus pies; después crinados y atados con la delgada cuerda, como ella se los pone, no ha más menester para convertir los hombres en piedras. (...) Los ojos verdes, rasgados, las pestañas luengas, las cejas delgadas y alçadas, la nariz mediana, la boca pequeña, los dientes menudos y blancos, los labrios colorados y grossezuelos, el torno del rostro poco más luengo que redondo, el pecho alto, la redondeza y forma de las pequeñas tetas, ¿quién te la podría figurar? Que se despereza el hombre cuando las mira. La tez lisa, lustroza, el cuero suyo escureçe la nieve, la color mezclada, qual ella la escogió para sí. (...) Las manos pequeñas en mediana manera, de dulce carne acompañadas, los dedos luengos, las uñas en ellos largas y coloradas, que parecen rubies entre perlas. Aquella proporción que veer no pude, no sin dubda por el bulto de fuera juzgo incomparablemente ser mejor que la que Paris juzgó entre las tres di-  
esas.<sup>32</sup>

De nuevo la descripción nos remite al canon de la mujer rubia, delicada y perfectamente proporcionada, como evolución del canon medieval que había comenzado con la divinización de la mujer mediante la devoción mariana y la primera poesía provenzal, al que ahora se une la influencia del clasicismo griego con la bella Helena. Sin embargo, hay en esta descripción algunos elementos distintos que responderían a otros orígenes. Por ejemplo, los ojos de Melibea no son claros, son verdes<sup>33</sup>, lo que parece provenir de la tradición francesa. Incluso podría relacionarse esta variación con una lectura judaica de *La Celestina*. Además, otro elemento nos llama la atención. Mientras que normalmente la dama suele tener unos labios finos, Melibea los tiene *grossezuelos*, es decir, carnosos, al igual que sus manos, “de dulce carne acompañadas”. Y es que Melibea está divinizada, pero Melibea caerá en el loco amor, y abandonará su pureza porque un elemento fuerte de sensualidad y carnalidad impregna todo el ambiente que la rodea, y sucumbe al pecado y la tragedia. Quizá estos detalles sean indicios textuales que apoyan la solución futura, pues desde esta descripción se

---

<sup>32</sup> *La Celestina*. Primer Auto. En Fernando de Rojas, *La Celestina*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 100-101.

<sup>33</sup> Sobre este aspecto de los ojos verdes, existe un artículo al respecto que no he podido consultar: Leif Sletsjõe, “Sobre el tópico de los ojos verdes” en *Strenae: estudios de filología e historia dedicados al profesor Manuel García Blanco*, Acta Salmanticensia XVI, Salamanca, 1962, pp. 445-459. Por otra parte, en el Cancionero General de 1557 también aparece al menos una cancioncilla sobre los ojos verdes: “Ay, ojuelos verdes, / az, los mis ojuelos! / Ay, hagan los cielos / que de mí te acuerdes!”. En *Cancionero tradicional*, No. 392, cit., p. 275.

está gestando el conflicto y la tragedia, y así aquéllos responden a la recreación de la naturaleza contradictoria y ambivalente del ser humano, tan fundamental en *La Celestina*. La *donna angelicata* tiene fisuras, el modelo no puede cumplirse, y tampoco el modelo de amor que le corresponde por divina naturaleza.

Apenas puedo decir nada más, salvo lo sugerido respecto al canon de belleza femenino a través del hilo de estos textos. Lo dejo a la posterior consideración e investigación del lector, y así, me despido, como Juan Boscán,

Con esto, y con aquello que emos dicho,  
y con lo más que mi'scrivir no alcança<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Juan Boscán, *Leandro*, vv. 268-269, en Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, p. 210.



LÁSZLÓ VASAS

## LOS "TOPOI" EN LA CELESTINA

En los estudios que examinan las fuentes literarias de *La Celestina* se destaca la importancia de los pre-textos

procedentes de la cultura grecolatina, y también han sido ampliamente estudiados los elementos paremiológicos, "usos y abusos de la autoridad del refrán"<sup>1</sup>, proverbios y frases proverbiales, aforismos; incluso algunos críticos suponen que Rojas y el primer autor utilizaron ciertas colecciones de aforismos. Una figura importante en este orden de "ante-textos" es el *topos*. Su examen me parece bastante descuidado, aunque no faltan estudios que analizan el papel que desempeñan tópicos claramente perceptibles como el "*carpe diem*" y una serie de "*loci communes*" en torno a la temática del amor, muerte y fortuna (temas fundamentales de esta obra y de toda la Edad Media).

La palabra tópico es una traducción muy difusa del "*topos*" griego o del "*locus*" latino, pero estos términos originales estaban imbuidos de ambigüedad en la cultura clásica. Dicha ambigüedad es consecuencia de que la teoría de tópicos era un área donde convergían las tres disciplinas del "*trivium*" medieval; así diferentes tratadistas usaban a la vez el término tópico (o su equivalente clásico), pero con objetivos absolutamente diferentes<sup>2</sup>.

"El *topos* posee un contenido fijo, independiente del contexto". Son fragmentos arrancables (prueba de su fuerte reificación), movilizables, transportables: son los elementos de una combinatoria sintagmática" (Son palabras de Barthes en su libro sobre la retórica antigua)<sup>3</sup>. Barthes habla de tres definiciones sucesivas o, al menos, tres orientaciones del término. La tópica es —o ha sido—: 1. un método (que según Aristóteles "nos pone en condiciones, ante cualquier tema propuesto, de ofrecer conclusiones sacadas de razones verosímiles"); 2. es, además, una red de formas vacías, donde los argumentos se esconden, están ocultos en regiones, en profundidades, en estratos de donde hay que extraerlos, despertarlos; la Tópica es una partera de lo "latente": es una forma que articula contenidos y produce así fragmentos de sentido, unidades inteligibles; 3. y la Tópica es una reserva: los lugares son, en principio, formas vacías; pero estas formas mostraron muy pronto una tendencia a llenarse siempre de la misma manera, a apoderarse de contenidos, primero contingentes, luego repetidos, reificados. La Tópica se transformó en una reserva de estereotipos, de temas consagrados, de fragmentos enteros que se incluían obligatoriamente en el tratamiento de cualquier tema.

Un *topos* entendido como "combinación conocida y estereotipada de diversos elementos de la fábula en el nivel de la historia"<sup>4</sup> es la forma más general de intertextualidad. No se liga a un autor, a una obra, a una época, ni siquiera a un género particular. Los

---

<sup>1</sup> George Shipley: *Usos y abusos ...*, in: *Actas del Primer Congreso Internacional de "La Celestina"*, Barcelona, 1977

<sup>2</sup> Eugene Vance: *From topic to tale*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987, p. 41

<sup>3</sup> Roland Barthes: *Retórica antigua*, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1974, p. 55 y ss.

<sup>4</sup> Mieke Bal: *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 104

temas o motivos convencionales que los oradores y también los poetas utilizaban en la elaboración de discursos o poemas, se habían consolidado como clichés retóricos y argumentales y han pasado de la literatura grecolatina a las literaturas posteriores, conservando su contenido original o, más frecuentemente, sufriendo alteraciones continuas por épocas, áreas, autores. Según el alcance de su movilidad podríamos distinguir entre diferentes clases de “topoi”: los que son universales, o los que se limitan a una época o área geográfica, o bien, a un solo autor (topos personal), o una obra concreta (topos intratextual).

El autor se aprovechaba, consciente o no, de fórmulas retóricas y argumentales consolidadas desde la antigua época clásica. Las alusiones frecuentes a cierto conjunto de elementos de tales “combinaciones prefijadas, conocidas y estereotipadas” por sí solas eran muy aptas para evocar amplias connotaciones. En las retóricas clásicas funcionaban como conceptos afines a sentencias, ejemplos, emblemas, motivos, citas, etc. Igual que en otras fórmulas afines, no es suficiente sólo “catalogar” los elementos, sus combinaciones y repeticiones, sino que el análisis de su función contextual será relevante para el estudio de una obra literaria.

Es importante detectar y reconocer estos “topoi” para demostrar un aspecto más de la técnica narrativa del autor, y también para demostrar la relación entre experiencia e intención, lectura y relectura, escritura y reescritura. En muchas obras maestras, en el “Lazarillo”, p.ej., son pocas las invenciones, las ideas temáticas originales, pero sí es relevante resaltar la forma de redactar, organizar en el texto los temas y motivos de gran número de pre-textos, entre ellos “topoi”, no sólo los retóricos del exordio, sino también los “topoi” argumentales y las formas tópicas socioculturales para la estructuración de la autobiografía del narrador. En general, es importante el reconocimiento y la localización correcta de un topos pues así se abre camino hacia nuevas posibilidades interpretativas en un fondo intertextual. En cambio, el hecho de no reconocerlo puede llevar a graves errores: tomar por original alguna idea del autor, mientras que el único objetivo del análisis, en muchos casos, debería ser la forma y la función del topos para la trama.

La tarea en este orden de investigación es, pues, detectar/aislar el topos, y examinar su función contextual, en sus dos coordenadas: sincrónica y diacrónicamente. No siempre es fácil el aislamiento, pues muchas veces un topos se integra en un argumento de orden superior. Para dar un solo ejemplo: el topos del locus amoenus implica la añoranza de la edad dorada, que a su vez es componente de un motivo más general: vuelta a la naturaleza.

Quisiera dedicar algunas palabras a los puntos de contacto entre topos, intertextualidad y parodia, pues se habla mucho sobre las estrategias paródicas de *La Celestina*.

Para examinar la práctica textual de la parodia, se sigue la delimitación metodológica entre los siguientes aspectos examinados: 1. Pre-texto, entendiendo bajo este nombre las diferentes manifestaciones textuales que pueden ser demostradas como orígenes (fuentes) de la reescritura. 2. Posibles marcas metadiscursivas que ayudan a reconocer el código paródico. 3. Las diferentes estrategias que sigue el autor al transformar el pre-texto. En este dominio merecen especial atención algunas modalidades de procedimientos retóricos clásicos (hipérbole, “mise en abyme”, resumen autotextual, condensación, inversión, deformación grotesca), así como formas del humor, ironía y autoironía, anacronismos, etc. 4. Efecto pragmático en su doble dimensión: a) “ethos” paródico vinculado a la acti-



tud hacia el pre-texto; b) “ethos” satírico que se manifiesta en la actitud hacia el contexto (extratextual).

Entre los niveles de la práctica textual de la parodia nos interesa ahora, precisamente el primero: el pre-texto. No es difícil delimitar la amplia gama de textos generadores de episodios, personajes, etc. Pero, más allá de estos, tenemos una serie de pre-textos, una intertextualidad general que puede ser un topos, aunque sea la forma vacía que se transmite y recibe su pleno contenido en el contexto en que aparece.

En nuestro siglo, E. R. Curtius fue el crítico que más atención dedicó a este tipo de análisis y examinó los principales “topoi” de la literatura grecolatina, y su suerte posterior, en un libro ya clásico<sup>5</sup>, donde hace una tentativa de enumerar y clasificar los tópicos de la tradición clásica. (Grandes grupos son: tópicos de la consolación, tópicos históricos, tópico de la falsa modestia, tópicos del exordio, tópicos de conclusión del discurso; además estudia otros: el de la invocación a la naturaleza, el del mundo al revés, el del niño y el anciano, etc.). El aplicar esta noción amplia del topos ayuda a Curtius a demostrar el papel de la tradición en la literatura medieval europea. Estos elementos móviles como pre-textos ampliamente conocidos y fácilmente identificables son especialmente aptos para todo tipo de transformación o reescritura con fines paródicos.

En los últimos años se observa un creciente interés por la tópica: el estudio de tratados clásicos y medievales, de Aristóteles, Cicerón, Quintiliano, el “*Topicis differentiis*” de Boecio; o, por influencia de “*Toposforschung*”, varios estudiosos alemanes empezaron a precisar la distinción entre clases de tópicos (históricos, socioculturales, retóricos, dialécticos) y a buscar (principalmente en Jung) una base psicológica profunda para la permanencia de topoi en la cultura occidental. Estudiosos franceses han dedicado especial atención a la investigación en obras literarias y a su función en la práctica paródica en obras de Rabelais<sup>6</sup>.

Para no alargarme más en aspectos teóricos, en este lugar quisiera dedicar más atención a la suerte de unos tópicos socioculturales. Podríamos entender por tópicos socioculturales también todas aquellas expresiones y signos que remiten a fórmulas o clichés estereotipados, por constituir, a veces, “lugares comunes” dentro de la escala de valores de una determinada cultura. Con estos ejemplos de tópicos socioculturales en sus distintas variantes cualitativas podemos conocer un poco más de cerca la figura de Fernando de Rojas hombre carne y hueso, y a Fernando de Rojas como escritor. El autor se nos revela como un hombre de su tiempo, puesto que tiene opinión de lemas sociales propios de la época.

---

<sup>5</sup> Ernst Robert Curtius: *Literatura europea y Edad Media Latina*, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 1955. Al reconocer los enormes méritos del trabajo, la crítica posterior ha hecho objeciones contra él: traza muy ampliamente los límites del concepto, aplicándolo a casi todos los elementos constantes, tradicionales del texto (motivo, metáfora, alegoría, símbolo); descuida el aspecto diacrónico, etc.

<sup>6</sup> Rodriguez, Pierre (ed.) - Weil, Michel (ed.): *Vers un thesaurus informatisé: topique des ouvertures narratives avant 1800*. Montpellier, Centre d'Etudes du Dix-Huitieme Siecle de Montpellier, Univ. Paul Valery, 1990, 449 p.; Vernet, Max: *La parodie et le repereage des topoi*; Ancelewicz, Elaine: *Topoi designés par les texts parodiques, bilan de recherches*; Ancelewicz, Elaine: *Parodie et topos chez Rabelais, le prologue de Pantagruel* - in: Macary, Jean (ed.): *Colloque de la SATOR a Fordham, Papers on Fr. Seventeenth Cent. Lit.*, 1991, 217 p.

Para ilustrar lo antedicho y demostrar la viabilidad de la investigación de topoi para el análisis literario, en lo que sigue intentaré destacar unos topoi que por lo demás son fecundos en las letras hispánicas bajo diferentes formas. Prestaré menos atención a los tópicos que ya han sido examinados en varios estudios: *carpe diem*, *fortuna*, tópicos del planto de Pleberio, etc.

### ***Tópicos de la alabanza***

El panegírico es de las más antiguas modalidades del quehacer literario y también en la literatura medieval abundan los encomios integrados en distintos textos (principalmente elegíacos) como partes esenciales de los mismos. Forma parte distinguida en la *Celestina*, y es un motivo recurrente que se manifiesta en distintas correlaciones actanciales: Calixto alaba las cualidades sobrenaturales, divinas, de Melibea; Melibea alaba las virtudes de Calixto; Celestina alaba la hermosura y las cualidades excepcionales de Calixto ante Melibea; Calixto elogia la habilidad y la prudencia de Celestina; Sempronio elogia la hermosura, gracia, fuerza y virtud de su amo. Además, es del mismo paradigma el elogio de la juventud oponiéndola a los momentos miserables de la vejez; dentro de esto, un subtipo es el elogio de la moza frente a la mujer vieja; a su vez se elogia la sabiduría que se obtiene con la vejez, etc. Además de los actantes personificados, es motivo tópico el elogio del vino que en este contexto forma parte del topos “in taberna”; o el elogio del amor y del amor carnal es leitmotiv de toda la obra. Estos últimos se encajan paradigmáticamente en el topos arquetípico del “*carpe diem*” y lo curioso en este caso es su enfoque femenino y la insistencia en la sexualidad.

En varios momentos de los elogios insertos no es difícil demostrar las huellas de alguna estructura convencional. La principal figura retórica, evidentemente, es la hipérbole. Curtius llama “sobrepujamiento” cuando se quiere mostrar que “el objeto celebrado sobrepasa a todas las personas o cosas análogas” y una “lisonja muy popular consiste en asegurar que el festejado o la festejada supera a los dioses”<sup>7</sup>. Cuerpo y hermosura glorificados siempre implicaban una visión divina. Creo que debemos tener en cuenta esta tradición al leer las palabras laudatorias de Calixto referentes al objeto de su amor (“por Dios la creo, por Dios la confieso y no creo que haya otro soberano en el cielo, aunque entre nosotros mora” –acto I).

Al elogiar las cualidades de Calixto, Pármene evoca la fórmula heredada de los clásicos –“forma, genus, virtus”– donde “la hermosura corporal no podía faltar” y que más tarde, “combinaba cuatro cualidades corporales con cuatro virtudes”<sup>8</sup>. Citemos, pues, a Pármene, en el acto I: “Y más, a quien la naturaleza dotó de los mejores bienes que tuvo, conviene a saber: hermosura, gracia, grandeza de miembros, fuerza, ligereza. Y además de esto, la fortuna adecuadamente repartió contigo lo suyo en tal cantidad que los bienes interiores que tienes con los de fuera resplandecen”. Es también una tradición de la peculiar comparación que es el “sobrepujamiento”, que para “probar la superioridad y hasta la unicidad del hombre o del objeto elogiados, se les compara con los casos famosos tradi-

---

<sup>7</sup> Curtius, p. 235 y ss.

<sup>8</sup> Curtius, p. 260

cionales”<sup>9</sup>. Celestina, cuando elogia a Calixto ante Melibea, en el acto IV, es particularmente prolija en comparaciones de este tipo: “en generosidad, Alejandro; en esfuerzo, Héctor; gesto de un rey; verle armado, un San Jorge; fuerza y esfuerzo no tuvo Hércules tanto; no era tan hermoso aquel gentil Narciso”.

Merece destacarse en este contexto la frecuente alusión a la Naturaleza, a su papel en crear los rasgos del código eufórico, sobre todo de la belleza corporal. El tópico “Deus artifex” tiene su paralelo aquí como “Natura artifex”. “El artificium de ambos es el mismo: creación del mundo y del hombre ....”<sup>10</sup>. “El tópico retórico de la 'Naturaleza creadora del hombre hermoso' sólo tiene en común con el de Natura mater generationis la personificación de la Naturaleza. La Naturaleza retórica carece por completo del elemento patético y entusiasta que tiene la Naturaleza como diosa de la fertilidad”<sup>11</sup>.

Entre los argumentos de la alcahueta un elemento recurrente es la topicidad de ser según el orden de la Naturaleza (y la Divina Providencia) querer hombre a la mujer y mujer al hombre (leitmotiv también en Libro de Buen Amor). Evoquemos las palabras de Celestina dirigidas a Areúsa, en el acto VII, cuando quiere emparentarla con Pármeno: “Que no creas que en balde fuiste creada; que cuando nace ella nace él, y cuando él, ella. Ninguna cosa hay creada al mundo superflua y que no le asignase un razonable designio la Naturaleza”.

### ***Topos de la verdadera nobleza y topos del buen amo***

Este topos es uno de los más antiguos y fecundos en nuestra civilización y ha tenido diferentes formas de acuerdo con las transformaciones político-sociales. Sería difícil enumerar los lugares bíblicos que directa o indirectamente se refieren al orden natural que la divina providencia impone para la jerarquización estamental de la humanidad. La imagen del buen amo es espejo nostálgico del señor que se personifica en tópicos bíblicos y que abarcan todos los niveles y órdenes de las instituciones sociomorales de la humanidad (desde el buen Pastor metafórico hasta los deberes de los patronos con los obreros). El señor/hidalgo ocupa su posición social según la voluntad de Dios, guarda la ley de Dios, no es injusto, defiende a los pobres y a los oprimidos, se ocupa de la instrucción religiosa de sus súbditos, etc. El siervo/súbdito debe: ser sumiso (aun a los amos rigurosos), fiel, útil, complacer en todo a su amo, no defraudarlo, etc. La nostalgia por este ideal del orden providencial tiene resonancia repetidamente en letras hispánicas, en el Cantar de Mio Cid, en escrituras de Alfonso el Sabio, de Don Juan Manuel y en boca de Don Quijote tenemos una definición del contenido de esta oposición social, en la segunda parte, cap. XX (“contrapeso y carga que puso la naturaleza y la costumbre a los señores; duerme el criado y está velando el señor” ... pensando cómo lo ha de sustentar, mejorar y hacer mercedes ...). Es un motivo clave también en el “Lazarillo”. Recordemos esta acepción tópica en el tercer tratado, con el escudero: “Mochacho, ¿buscas amo?”; y Lazarillo acepta el acuerdo con la réplica convencional: “Sí, señor.” El escudero parece corresponder perfec-

---

<sup>9</sup> Curtius, p. 235

<sup>10</sup> Curtius, p. 759

<sup>11</sup> Curtius, p. 261

tamente a las expectativas requeridas de un buen amo: “con razonable vestido, bien peinado, su paso y compás en orden”, “me parecía según su hábito y continente, ser el que yo había menester”. Las palabras del escudero hacen callar cualquier sospecha: “Dios te ha hecho merced en topar conmigo; alguna buena oración rezaste hoy”. Pues este “acuerdo social” entre señor y súbdito, según doctrinas de la Iglesia también, pertenece a la Divina Providencia. Y conocemos el fracaso total del escudero en todos sus deberes de amo.

Es manifiesto el contraste entre la norma que implica este tópico y la oposición amocriado en la Celestina. Son frecuentes las alusiones explícitas al contenido de este topos. Sin embargo, Calixto aparece como la antítesis de la nobleza de su tiempo y la insolidaridad entre el amo y sus criados es un motivo importante de la tragicomedia.

### ***Topos de armas y letras (o “pluma y espada”)***

El “tópico sapientia et fortitudo pasó al Renacimiento, adoptando la forma de tratado sobre los ideales cortesanos”<sup>12</sup>. Curtius destaca la alta estimación del ideal de las armas y letras (“pluma y espada”) que explica la gloria del imperio español. “El debate o cuestión de las armas y letras que late ya en la más recóndita Edad Media –“Diálogo de Elena y María”, de don Juan Manuel– se corona en el pleno Renacimiento delineando el tipo humano que concentre, con plena armonía, las dos actividades”, resume así Guillermo Díaz-Plaja<sup>13</sup> el contenido de este topos en la historia social de España.

Aunque hay alusiones, principalmente en los elogios antes mencionados, sin embargo, también en este aspecto Calixto aparece como un personaje antitético. Es chocante su cobardía al tener que acudir al arma para defender su honra. “Destemplado está esse laúd” (acto I); “O hideputa el trobador!: el gran Antipater Sidonio, el gran poeta Ovidio, los quales de improviso se les venían las razones metrificadas a la boca, ~sí, sí; desos es! ~Trobará el diablo!” (acto VIII) y semejantes comentarios en numerosas ocasiones a lo largo de la obra muestran las finas ironías ante la dudosa calidad del canto y las ambiciones de “artista” de Calixto.

### ***El topos de la viuda***

Pensemos en la meditación de Celestina: “Así que donde no hay varón, todo bien fallece”. Celestina apela aquí al tópico concepto moral en cuanto al tratamiento de la viuda. (Por falta de tiempo saltamos aquí los lugares, desde la Biblia hasta obras más modernas, que se refieren al contenido de este topos, solamente quisiera destacar que “El favorecer dueñas viudas menoscabadas y doloridas” y “socorrer huérfanos” es un deber moral de altísimo rango para Don Quijote.)

La relación entre la juventud y la vejez, entre vejez y prudencia, el tópico de la anciana y la moza, el ideal de belleza de la mujer, “la dignidad del hombre [y] la imperfección

---

<sup>12</sup> Curtius, p. 257

<sup>13</sup> Guillermo Díaz-Plaja: España en su literatura, Salvat Editores - Alianza Editorial, Madrid, 1969, p. 76-77

de la flaca mujer” (Sempronio: acto I), han sido examinados en varios estudios, pero también merecerían un enfoque entre estas coordenadas de la topicidad.

Lejos de poder agotar el tema, tanto en su dimensión teórica, como en su aplicación a textos literarios concretos, y sólo para terminar, quisiera evocar unas palabras de Eco: “Los topoi recogen en su seno un máximo de estereotipación que no está ubicada en el esquema del emisor, sino en el del texto. “Los argumentorum sedes”, como los definió Quintiliano, se presentan ante el receptor como reflejo de los sentimientos de un yo lírico preso de circunstancias emocionales que por lo general son el resultado de la segmentación histórica y social del universo.”<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> U. Eco: Tratado de semiótica literaria, Barcelona, 1985, Lumen, p. 447



ÉVA BÁNKI

## A FOLIE D'AMOUR E A CELESTINA

A Celestina que foi editada pela primeira vez em 1499 e depois em 1502, é um dos maiores tesouros da poesia amorosa na Europa. Eu acho que dos géneros literários, topoi e motivos «citados» na Celestina só vale a pena preocuparmo-nos com aqueles que nos mostram algo dos métodos composicionais e da relação do autor da Celestina com as tradições literárias.

As inúmeras reminiscências literárias, os géneros literários «invocados» na Celestina, tal como a cantiga de amigo, a novela sentimental, a alba e outros, e também os topoi (como o jardim, a loucura amorosa, ou seja, a folie d'amour e os oxymoroi caracteristicamente petrarquistas), têm uma função especial. Os mesmos topoi aparecem em diferentes contextos e em diferentes situações dramáticas e assim se contestam mutuamente. Como se a mesma tradição literária tivesse dentro de uma obra várias interpretações. Assim é a alba da cena XIV, o diálogo entre Calixto e Melibea começado por «*Ya quiere amanecer...*», cujo contraponto encontramos na cena VIII, no episódio de despedida amorosa de Parmeno e Areusa. As expressões preferidas de Calixto, os oxymoroi petrarquistas recebem uma luz especial pelo facto de ser a própria alcoviteira a recitá-las a Melibea (*Es un fuego escondido, una agradable llaga, un sabroso veneno, una dulce amargura*), ainda por cima de uma maneira muito mais concisa, compacta, expressiva, se quisermos, de uma maneira mais poética do que o faz Calixto.

Mas entre estas repetições «contraditórias» a mais característica nem sequer se refere a uma outra obra, a uma tradição literária, mas à própria Celestina. Como se o autor, quando chega ao monólogo de Melibea, recommençasse a leitura da sua obra desde o princípio – nós, os leitores ouvimos a mesma história, só que agora da boca de Melibea (*Oye, padre mío, mis últimas palabras...*). Mas o autor, com este método especial de contrapuncção torna a própria ironia às avessas!

Com a utilização dos elementos da novela sentimental, das palavras-chave da tradição poética de origem provençal (*cortesía, virtus, juventud, bondad*, etc.) a heroína interpreta em voz patética e assim sendo, praticamente chega a legalizar a história já conhecida que é contada por Melibea – para evidenciar o propósito de mostrar o contraste, narra em ordem cronológica:

*Muchos días son pasados, padre mío, que penaba por amor de un caballero que se llamaba Calixto, el cual tú bien conociste. Coniciste asimismo sus padres y claro linaje: sus virtudes y bondad a todos eran manifestas. (...) Si él mucho me amaba, no vivía engañado. Concertó el triste concierto de la dulce desdichada ejecución de su voluntad. Vencida de su amor, dile entrada en tu casa.*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Fernando de Rojas, *La Celestina*. Prólogo y Presentación de Francesc-Lluís Cardona, Barcelona, 1992., pp. 252-253.

Nesta altura já não existe nenhum eco irónico, Celestina e os criados estão mortos. Melíbea narra a história no «alto» —a torre não só simboliza a queda moral, mas também a ênfase. O topos amoroso que serve como ponto de partida e que na lírica amorosa europeia já se pode considerar arquetipal (dama — cavaleiro — açor — jardim) tem assim duas «soluções»: uma é a explicação irónica-moralista e a outra, uma patética que foi característica nas novelas sentimentais.

A diferença de tom entre o princípio e o fim da obra, o carácter sublinhadamente referencial da parte final, põe em questão a opinião que afirma que a Celestina tem que ser lida como um apólogo didáctico<sup>2</sup>. Sendo que a mesma história tem duas leituras/soluções, não podemos admitir a possibilidade de a obra ser apológica e também se torna inviável uma definição exacta de uma escala de valores em relação a ela. Neste sentido, a Celestina não está sem par na literatura espanhola do séc. XVI: também é impossível definir qual o bom e qual o mau amor no *Libro del buen amor*, exactamente por causa das contradições deliberadamente colocadas pelo autor na sua obra.)

Na parte final Melíbea invoca a mesma história que já foi ouvida, mas a concepção amorosa demonstrada pelo total e pela parte final da Celestina (o monólogo de Melíbea e o de Pleberio) são completamente diferentes entre si e isso também é detectável ao nível linguístico. Uma das diferenças mais importantes é que os motivos nas partes restantes da obra considerados como característicos per definitionem em relação ao amor, tal como a loucura, ou, pedindo emprestado a terminologia francesa, a *folie d'amour*, faltam por completo nesta parte final.

É esta diferença terminológica tão importante que nos chamou a atenção para a história da *folie d'amour*.

A «loucura amorosa» considerada fundamental na literatura amorosa ocidental é praticamente incompatível com a concepção amorosa provençal que definiu a terminologia da lírica amorosa europeia. Segundo a doutrina provençal do fin'amors, o *ben sen*, a *mesura*, a *razon* faz parte dos valores cortesãos, e o bom senso e a *mesura* não só são consequências, mas sim condições do amor cortês<sup>3</sup>. Esta doutrina de alicerces platónicas exclui o «amor onnipotente», ou seja, não admite que o amor pode não ser bom e pode causar a perdição. Mas exclui também a identificação do amor e da doença, na Península Ibérica tão popular concepção do «amor mortal», todo o culto do sofrimento, loucura e êxtase amorosos (tal como *locura*, *follatura*). Na obra do primeiro grande moralista da poesia trovadoresca, Marcabru, a *follatura*, tal como todos os géneros da «desmesura» são consequências do *falss'amor*, do amor falso<sup>4</sup>.

Os trovadores tinham aversão à *folie d'amour* não só por causa das raízes platónicas da lírica provençal, mas também por causa da concepção temporal e de valores litúrgica que caracteriza a lírica trovadoresca prematura. Para os primeiros trovadores a primavera, o «tempo cortesão» não é só a época do amor, mas também a

---

<sup>2</sup> M. Bataillon, “La Celestina” selon de Fernando de Rojas, Paris 1961.

<sup>3</sup> R. Rohr, *Zur Skala der ritterlichen Tugenden in der altprovenzalischen und französischen höfischen Dichtung*, in *Zeitschrift für romanische Philologie* (78) 1962. pp.292-326.

<sup>4</sup> R. Rohr, *Zur Skala*, p. 310., R. Harvey, *Marcabru et la “fals amor”*, in *Revue des Langues Romanes* (160) 1996, pp. 49-80.



época da inovação da natureza ligada ao *gaudium pascoril*, ao gáudio pascoal. O *fin'amors*, o amor cortês de cordo com as regras provençais é fundamentado numa perfeição interior que se realiza dentro dos limites duma certa ordem universal que nega todo o tipo de destruição e fundamentalismo<sup>5</sup>.

No entanto não podemos afirmar que a *folie d'amour* seria completamente desconhecida na lírica trovadoresca provençal. Os prosélitos de Marcabru, os poetas de sirventés travavam uma luta sem tréguas contra esta concepção porque, mesmo se veladamente, praticamente em todos os grandes trovadores se encontram motivos ligeiramente ligados à ideia da follatura, à da folie d'amour. O motivo da identificação do amor com a doença, motivo esse herdado de Ovídio, já se pode encontrar nas obras dos primeiros trovadores.

No entanto, as entradas primaveris (*Natureingang*) dos primeiros trovadores que sugerem uma harmonia universal, rapidamente se tornam contraditórias, sentimentalmente tensas: no caso de Bernart de Ventadorn por exemplo o eu poético sente a primavera no coração, anda descalço na geada e vê flores amarelas, verdes e vermelhas na neve (*Tant ai mo cor de ploya*). Num dos poemas de Raimbaut d'Aurenga aparece a «*flors enversa*» que floresce na primavera mas as suas pétalas são feitas de gelo (*Ar resplan la flors enversa*).

Estes motivos que sugerem uma indisposição sentimental e a natureza contraditória do amor, são completados já nas obras dos primeiros trovadores provençais com o sentimento de «*estranheza*». O eu poético só se sente em casa na «terra do amor», noutros sítios está exilado, só, não encontra tranquilidade. Estes sentimentos de estranheza, a loucura amorosa, a *follatura* são provocados quase sempre por um amor não correspondido. Guiraut de Bornelh na tornada de *Un sonet fatz malvat e bo* culpa pelas inúmeras loucuras (tolices) cometidas por ele a crueldade da sua dona:

*E cut chauzi damen parlar  
E dic so que.m fai agachar*

*Ela.m pot en mo sen tornar  
si.m denhava tener en char.*<sup>6</sup>

O eu poético afirma que o bom senso só voltará quando o seu amor for finalmente correspondido pela Dona. Não acontece sem razão que Peire Vidal e Marcabru afirmam que a follatura tem a ver com os aspectos sensuais do amor.

---

<sup>5</sup> P. Bec, *Nouvelle Anthologie de la Lyrique Occitane du Moyen Age*, Avignon 1970, C. Camproux, *Le Joi d'Amor des Troubadours (Jeu et Joie d'Amour)*, Montpellier 1965, G. Cropp, *La vocabulaire courtoise des Troubadours de l'Époque Classique*, Genève 1975, P. Imbs, *De la fin'amor*, in *Cahiers de Civilization Médiévale* (12) 1969, pp. 265-285. M. Lazar, *Amour courtois et "Fin Amor" dans la Littérature du XIIe siècle*, Paris 1964. L. Paterson, *Troubadours and Eloquence*, Oxford 1975.

<sup>6</sup> in, A. Kolsen, *Sämtliche Lieder des Troubadours: Guiraut de Bornelh*, Halle 1910 (*Slatkine Reprints*, Genève 1976) I. p. 334.

Na lírica provençal também existia uma tradição de poesia nonsense cuja origem segundo os analistas de hoje —na minha opinião, com toda a razão— estaria ligada ao aparecimento do *trobar clus*, da «poesia fechada/oculta». Os poemas mais estranhos ligados à ideia da loucura encontram-se neste género. Na célebre cantiga sobre o nada de Guilhem de Peitieu, no *Farai un vers de dreit nien* a loucura está ligada à impossibilidade de entender a existência ou seja, na sua natureza sem objectivo: o eu poético afirma que se a dona desconhecida mandasse a «chave», talvez ele podia encontrar a resposta para todas as perguntas. Aqui, os temas ligados à loucura e ao amor não têm muito em comum, no caso de Guilhem de Peitieu a *follatura*, a loucura não é provocada pelo amor. (Não é por acaso que naquela cantiga de Afonso o Sábio que foi construída a partir dos motivos deste poema de Guilhem, na cantiga galego-portuguesa de género indefinido *Nom mo posso pagar tanto* o amor cortês nem sequer aparece nas formas de um semi-sorriso de permissão, ou de uma remissão irónica.) Embora, segundo Leslie Topsfield, esta atitude de se fazer palhaço, de se fingir louco é característico em toda a poesia de de Guilhem de Peitieu<sup>7</sup>, mas a ligação entre loucura e questões ideológicas é única não só na obra de Guilhem, mas também em toda a lírica trovadoresca.

Podemos afirmar portanto que a *folie d'amour* pode aparecer em duas formas na lírica trovadoresca: ou está ligada ao premente desejo amoroso (o que é muito raro), ou ao facto de o conhecimento das questões existenciais ser impossível. Somente os sirventes, os poemas moralistas nos quais a concepção amorosa dos trovadores é criticada, remetem abertamente à *follatura* —nos *cansos* de *fin'amors* as remissões são veladas, são ligadas ao cenário natural ou ao *trobar clus*, à maneira de falar deliberadamente obscura. As remissões veladas à loucura dos poemas amorosos só se tornam claras pelas interpretações das épocas posteriores.

Tudo isso é confirmado pelas «vidas», biografias fantasiosas dos trovadores, os razós, os cansos, suas explicações que podem ser considerados como interpretações 150–200 anos posteriores dos poemas trovadorescos<sup>8</sup>. Os dois trovadores que nas suas obras demonstram com mais frequência a *follatura* Guilhem de Peitieu e Peire Vidal —um poeta da época final. Aas «vidas» caracterizam os dois naturalmente como grandes amantes de mulheres: Guilhem aparece como um mulherengo, *trichador de dompnas*, de Peire no entanto a vida fala doutra maneira: como se tivesse sido um homem que cortejava todas as damas nobres e acreditava firmemente que é amado por todas elas com amor. O pseudónimo ou seja, *senhal* de uma das damas de Peire Vidal era *Loba* —e uma das *razos* cria a partir deste facto uma história inteira, segundo a qual o próprio Peire na sua loucura amorosa teria envergado peles e usado garras de lobo e vagueado pelas montanhas.<sup>9</sup>

O que é interessante que nem na biografia histórica de Peire se encontra qualquer referência a este facto imaginário, nem nos cansos há vestígios de um episódio assim, o que significa que o autor da razo —como o fez o autor da célebre biografia de Jaufre

<sup>7</sup> L. Topsfield, *The Burlesque Poetry of Guilhem IX of Aquitania*, in *Neophilologische Mitteilungen* (59) 1968, pp. 280-302.

<sup>8</sup> J. Boutiere- A.H.Schutz, *Biographies des Troubadours. Textes provençaux des XIIIe et XIVe siècles*, Paris 1964.

<sup>9</sup> Szigeti Cs., *A himfarkas bőre*, Pécs 1993, pp. 205-207.

Rudel– inventa uma história completa a partir dos motivos principais dos cansos. Embora tenhamos que ter em conta que as pretensões do público em relação à narratividade depois de 150 anos da época dos trovadores também podem ter sido mudados, é um facto que após gerações dos trovadores os autores das vidas também podiam falar mais abertamente, podiam esclarecer as ligações veladas dos poemas do que o pudessem ter feito os próprios trovadores ou seus contemporâneos. Sendo assim, a manifestação mais expressiva de *folie d'amour* não são os cansos, mas as biografias ou comentários posteriores ligados aos cansos.

Porque a loucura amorosa depois dos trovadores provençais já não é tabu, mas sim uma característica distintiva do amor cortês. Embora seja mais frequente nas obras dos Minnesänger do que nas dos trouvères franceses antigos, a primeira manifestação épica da folie d'amour aparece primeiro na literatura francesa do Norte, no *Yvain* de Chrétien de Troyes. No entanto, não lhe encontramos nem vestígios nas cantigas de amigo de origem popular e esse facto é um bom argumento contra aqueles que no caso de *folie d'amour* remetem à origem popular, o seu papel no entanto é muito importante na cantiga de amor nascida de acordo com os padrões provençais.

Na poesia de Fernam Gonçalves de Seabra, Dom Dinis e Nuno Cerzeo, o desejo de fugir, o sentimento de dependência e de desespero são permanentes e a felicidade e a infelicidade já não se enquadram na ordem cósmica manifesta na mudança das estações. Enquanto o trovador provençal provava o seu amor com a ajuda de *razon*, *ben sen* e *mesura*, para o trovador galego-português será exactamente o perder o *sen* o sinal definitivo do «amor verdadeiro»<sup>10</sup>. Na poesia galego-portuguesa só se encontra muito raramente o tipo de loucura ligada a questões ideológicas, mas mais tarde também isso aparece nas obras líricas dos grandes poetas da Península Ibérica (ex.: Ausias March).

Segundo o prólogo do autor da *Celestina* –não esqueçamos no entanto que o tom deste prólogo contradiz completamente ao do desfecho final da obra– a Celestina foi escrita contra os «loucos enamorados»: *La comedia o tragicomedia de Calixto e Melibea, compuesta en reprehensión de los locos enamorados, que vencidos en su desordenado apetito, a sus amigos llaman y dicen su dios*<sup>11</sup>. Embora o autor esteja a levar ad absurdum não os exageros da poesia provençal, mas sim os de dolce stil nuovo e do petrarquismo, a sua argumentação em certos pontos também pode ser considerada como a dos poetas provençais de sirventés.

Já segundo o prólogo do autor, a *folie d'amour* é inseparável do desejo carnal, ou seja, do *desordenado apetito*. O desejo desmesurado e o exílio interior, a perplexidade e o sentimento de desequilíbrio, a follatura são profundamente interligados já na lírica provençal trovadoresca (o enamorado sente-se exilado, estranho, no inverno vê a primavera) mas *enlouquecer também não pode qualquer um*, isso é só característico no *fin'amors*, no amor cortês. Na *Celestina* no entanto não são só Calixto e Melibea, que falam a língua da poesia cortesã e que vivem e agem pelos clichés das novelas sentimentais que pertencem ao grupo dos «locos enamorados», mas também os seus criados. Parmeno por exemplo fala assim depois da noite passada com Areusa: *No*

---

<sup>10</sup> Bánki É., *Mikor énekelnek a portugálok? Az új idő, a tavasz jelentése a provanszál és galego-portugál költészetben*, in *Miscellanea Rosae*, Budapest 1995, pp. 75-92.

<sup>11</sup> *La Celestina*, Cardona, p. 49.

*será que nos acostumbrado pero como ahora no anda en seso, no me maravillo que haya pervertido su costumbre.* E assim se dirige a Semprônio: *¿Luego locura es amar y yo soy sin sesos? Pues si la locura fuese dolores, en cada casa habría voces*<sup>12</sup>.

A loucura amorosa que alcança sempre todos e em todos os lugares, afasta as pessoas da realidade a qual estavam acostumadas e «transforma os costumes». Melibea perde a sua virgindade, Calixto perde-se nas garras de uma alcoviteira, mas por causa da *folie d'amour* não se abalam somente as vidas privadas, mas também os costumes sociais. Calixto por exemplo depois da noite de amor abandona o seu dever de ter que defender os seus criados, no plano moral deixa de ser um amo verdadeiro, Parmeno no entanto, depois de ter saboreado os prazeres do amor, passa-se para o «lado bom», ou seja, traiçoa o seu próprio amo.

A *folie d'amour* não atrapalha só as relações sociais, entre senhores e criados, mas também causa um sentimento de angústia e incerteza permanentes. A alcoviteira, Celestina, não pertence nem ao grupo dos amos, nem ao dos criados, e assim sendo, é a personagem mais independente e, em todos os sentidos, também a figura mais livre de toda a obra, mas pensemos nos seus monólogos, na sua angústia nos momentos quando está sozinha, quando parte à casa de Melibea para cumprir a sua missão, ou no seu *monólogo nocturno* quando, tremendo duma possível queda por causa dos buracos na estrada, vai sozinha para casa pela noite.

Porque este sentimento de insegurança ligado à *folie d'amour* define por completo as relações temporais e de espaço da obra (a torre, o escadote, a queda e o tombo). A *folie d'amour* que através da filha, até atinge Pleberio, é de uma maneira completa uma coisa *sem lugar* todos temem, tudo cambalea, tudo é inseguro. O mesmo pode ser dito sobre o tempo. É verdade que as perguntas sobre o tempo, a hora etc. a par e passo (*que horas são?, é manhã ou já noite?*) têm uma função dramática especial, mas o grande número e o carácter peculiar destas perguntas dá que pensar.

Por causa do desejo premente até o tempo se torna incerto, o enamorado perde a sua relação com a realidade. Na «loucura de amor» Calixto está acordado à noite e dorme durante o dia. Existe um género lírico no qual as perguntas sobre o tempo (*amanhecer ou crepúsculo?, cedo ou tarde?*) pertencem às regras indispensáveis do género, e esse, a *alba*, aparece na *Celestina* duas vezes. Vamos analisar isto mais profundamente porque achamos muito característico para a *Celestina* que o autor transforma com ironia os topoi líricos e que lhes dá uma função nova.

Depois da noite de amor passada com Areusa, Parmeno exclama assim: «*¿Amanece o qué es esto, que tanta claridad está, en esta camara?*» – «*Que amanece? Duerme señor, que aún ahora nos acostamos...*»<sup>13</sup> – responde Areusa e tudo isso se enquadra muito bem nas regras genéricas da *alba*. No entanto, o diálogo acerca do tempo recebe um complemento muito característico que só se encontra na *Celestina*. Parmeno tem que temer não por causa dos perseguidores ou dos ciumentos (*gilos* provençal), mas da possibilidade de, por causa do tempo deslocado, pela primeira vez na vida faltar ao seu dever social, ou seja, de chegar a tempo ao acto de despertar do seu amo.

---

<sup>12</sup> *La Celestina*, Cardona, p.150.

<sup>13</sup> *La Celestina*, Cardona, p.149.

A ironia da *Celestina* é incrivelmente diversificada. Os criados não só escutam, mas também comentam as locuções estilísticas e o poema de Calixto («*Oh, hideputa, el trovador!*») mas, como enamorados, também fazem parte do mundo textual literário citado na *Celestina*. A alba de Calixto e Melibea tem o seu contraponto na cena de despedida matinal (ou melhor, meridional) de Parmeno e Areusa, o que também é uma classificação clara. Novamente é o desdobramento da tradição literária invocada que desvenda as contradições da *folie d'amour* e ao mesmo tempo do amor cortês.

O diálogo de Areusa e Paremenio também é uma alba, ou melhor: o deturpar dos motivos e ideais principais da alba por uma alba formalmente perfeita: não é manhã mas meio-dia, a «Dona» queixa-se das suas dores de ventre incessantes («*Pues así gocé de mi alma, no se me ha quitado el mal de la madre...*»<sup>14</sup>), mas o «Cavaleiro» que se despede, interrompe-a rapidamente e de uma maneira grosseira. O motivo-chave da *Celestina* e das albas provençais (onde se trata sempre de amores extra-conjugais) é o segredo –isso mesmo aparece também de um modo muito estranho no monólogo de Parmeno. Ele queixa-se assim: «*Oh, alto Dios! A quién contaría yo este gozo? A quién descubriría tan gran secreto? A quién daré parte de mi gloria?*»<sup>15</sup>» Só depois disso é que segue uma alba «mais verdadeira» mas com esta contrapunção o autor não só desvenda o género literário tradicional, mas também a ideologia amorosa atrás do mesmo.

Em tudo isso os criados têm um papel claro e nada simples. É um facto interessante e pela literatura sobre o tema não devidamente levado em consideração que enquanto o mundo dos criados na obra é invulgarmente bem desenhado, enquanto ficamos a saber tudo sobre os protegidos de *Celestina*, sobre as relações interpessoais dos criados, Calixto e Melibea vivem sem quaisquer ligações com os seus iguais, numa solidão gloriosa e augusta, (numa dependência? completa): Calixto não tem nem parentes, nem amigos, nada sabemos sobre o seu passado.

Na literatura anterior à *Celestina* só conhecemos poucos sinais da crítica do amor cortês através da perspectiva dos criados. Na lírica provençal trovadoresca aparecem ao lado dos enamorados os ciumentos (*gilos*) e os aduladores (*lauzengiers*), mas estes pertencem naturalmente à mesma classe social. O vilan e o cortes, embora tenham algumas referências sociológicas, são apenas marcas comportamentais abstractas na poesia dos trovadores. Num dos géneros da pastorela –ao qual pertence também a primeira peça desse género, o *L'autrier jost una sebissa* de Marcabru, do grande poeta de sirventés, encontramos um *cavalier* e uma *vilana* retratados como personalidades. Aqui é a *vilana* (uma pastora esperta) que representa as ideais mais desejáveis de *fin'amors* por Marcabru: o amor verdadeiro –diz a pastora ao cavaleiro luxurioso– não pode ser sensual, nem louco, não pode atrapalhar a ordem social consideradada de origem divina (*cortez cortez' aventura/ e.l vilas ab la vilana*). Não é por acaso que os analistas de hoje (N. Pasero) consideram esta pastorela um sirventés moral escrito contra os primeiros trovadores.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> *La Celestina*, Cardona, p. 149.

<sup>15</sup> *La Celestina*, Cardona, p. 150.

<sup>16</sup> N. Pasero, *Pastora contra cavaliere, Marcabruno contra Guglielmo IX d'Aquitania*, in *Cultura Neolatina* (43) 1983, pp. 9-25.

A pastora instrói o cavaleiro mas não pode partilhar com ele o destino. A amos e criados, a vilan e cortez aplicam-se leis (e amores) diferentes. Na *Celestina* porém os criados têm a mesma sorte que os seus amos, como é a mesma *folie d'amour* que causa a perdição de Parmeno, de Semprónio e de Calixto.

Mas, apesar das muitas semelhanças (sensualidade, queda, tempo deslocado, papel social tornando-se inseguro) poderemos dizer que a vida amorosa dos criados e dos amos, como por exemplo, a «loucura amorosa» de Parmeno e Calixto são iguais? As acusações dos poetas de sirventés provençais ligadas à *folie d'amour* sobre heresia só aparece no caso dos amos, no caso de Calixto e Melibea. (Este argumento contra a *folie d'amour* não desaparece com os trovadores provençais –não nos esqueçamos do facto de Dante ter colocado os dois trovadores provençais, Arnaut Daniel e Guiraut de Bornelh no Purgatório por causa da sensualidade e impiedade ligada à «bela loucura».)

Calixto chama a Melibea a par e passo *donna angelica*, o autor só exagera um pouco as expressões normalmente usadas no *dolce stil nuovo* («*Eso no, que, es herejía obvidar aquella por quien la vida me aplace*<sup>17</sup>»), mas mesmo isso já é suficiente para o autor cujo objectivo é demonstrar como esses conteúdos são incompatíveis com o cristianismo. Não é por acaso que os criados algumas vezes chamam heresia a exclamações exageradas de Calixto: *Desvariar, Calixto, desvairar! Por fe tengo, hermano, que no es cristiano. «Lo que la vieja traidora con sus pestíferos hechizos ha rodeado y hecho dice que los santos de Dios se lo han concedido e impetrado*<sup>18</sup>.» A blasfémia às vezes já chega a ser quase cómica –quando por exemplo Calixto fala do laço de Melibea como de um *santo cordon*.

Só Calixto transgride esta fronteira, os criados –mesmo até na sua loucura amorosa– permanecem sempre muito mais sóbrios. Mas –essa é uma diferença importante– a apoteose ligada ao amor, a qual é revelada pelo monólogo de Melibea, a chamada recoração ou evocação do passado, só compete aos dois protagonistas.

A este monólogo –onde já nem podemos falar verdadeiramente em *folie d'amour*– só o escuta Pleberio, o pai de Melibea. Mas como fala Melibea sobre o amor? De sensualidade aberta, de erotismo, de exageros próximos a heresia e acabados no cómico, de confusão de papeis sociais já nem vestígios há neste monólogo de Melibea. Parece que tal como no lirismo trovadoresco, só a relação entre várias classes sociais, o conflito entre diferentes pontos de vista pode desvendar a verdadeira natureza de amor, e mostrar o amor como «loucura amorosa».

---

<sup>17</sup> *La Celestina*, Cardona, p. 132.

<sup>18</sup> *La Celestina*, Cardona, p. 193.

MÓNICA BÁN

## LA SEGUNDA CELESTINA

Como sabemos, la famosa obra de Fernando de Rojas, la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* o la *Celestina*, ejerció mucha influencia sobre la literatura de los siglos posteriores. Al aparecer, tuvo pronto gran éxito, y conservó su popularidad durante mucho tiempo. Josefina Muriel en su estudio “Lo que leían las mujeres en la Nueva España”<sup>1</sup> menciona que entre otros libros existía en los hogares novohispanos la *Celestina* también. Debido a la influencia de la *Celestina* de Rojas, en la literatura hispana, sobre todo en el género picaresco, con frecuencia aparece la figura de una vieja y astuta mujer, de una alcahuete. Podemos mencionar aquí como ejemplo la obra de Salas Barbadillo: *La hija de Celestina* (1612) o *La lozana andaluza* del clérigo Francisco Delicado (1528).

En la segunda mitad del siglo XVII, en Nueva España, apareció una obra teatral, hoy poco conocida, *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo*. Es la obra del poeta novohispano, de Agustín de Salazar y Torres, y ya en su época fue conocido (y reimprento) bajo el título de *La segunda Celestina*. Salazar y Torres murió (1675) antes de concluir la obra, lo hizo el amigo del poeta, Juan de Vera Tassis, por mandato soberano, y la obra apareció en 1694. Existe otra conclusión de la obra de un autor anónimo, se supone que de Sor Juana Inés de la Cruz, pero esta conclusión nunca fue editada<sup>2</sup>. La obra de Salazar y Torres es una comedia culta, de “capa y espada”, cuyo personaje central se llama Celestina, es una hechicera falsa.

*La segunda Celestina* no es una obra maestra, como la obra de Rojas, pero es interesante compararla con la primera para demostrar la diferencia del pensamiento, del ambiente cultural y literario de dos épocas, y observar la influencia de la *Celestina* de Rojas en un intervalo de dos siglos. También vale la pena comparar algunas poéticas de éstas dos épocas, para ver el ambiente literario de las dos *Celestinas*.

El argumento de *La segunda Celestina* no es muy complicada. Trata de dos parejas nobles que después de algunas calamidades se casan con la ayuda de Celestina, y no sólo ellos, sino sus criados y criadas también. Don Juan, después de tres años de ausencia, regresa de Flandres a Sevilla y en el bosque se encuentra con una bella cazadora, con doña Beatriz. Don Juan abandonó Sevilla hace tres años porque creyó que su amante, doña Ana le engañó. Después de encontrarse con doña Beatriz, cree que se ha enamorado de ella, pero doña Beatriz se huye de él. El criado de don Juan, Muñoz aconseja a su amo que se dirija a Celestina, como dice: “Que es hija de Celestina / y heredera de sus obras / Esta no hay dama en Sevilla / que no conozca, porque / Con las mas introducida / Está, por su habilidad, / Pues vendiendo brujerías, / Como abanicos, color, / Alfileres, barros, cintas, / Guantes y valonas, y otras / Semejantes

---

<sup>1</sup> In: *La literatura novohispana*, México, UNAM, 1994, pp.159-173

<sup>2</sup> Alberto G. Salceda: “Introducción” a las *Obras completas* de Sor Juana Inés de la Cruz, México, Fondo de Cultura Económica, 1976 (Reimpresión la del 1957)

baratija (...) La tienen por hechicera”. Pronto conocemos a Celestina y su monólogo revela que ella no es una hechicera, no conoce la astrología, etc., pero vive de su fama de hechicera. Dice: “Las doncellas mas sesudas / Me creen cualquier disparate / Como en casamiento trate (...) Finjo lo que hace un ausente, / Que haré amar en dos instantes, / Y esto lo creen los amantes.” No sólo don Juan pide la ayuda de Celestina, sino doña Ana también. Nos enteramos de que doña Ana no engañó a don Juan. Es verdad que tuvo un pretendiente (don Diego), pero no ella habló con él, sino su criada. Debido a Celestina, los hilos de la acción se enredan, los cuatro amantes alternativamente aparecen en el jardín de don Luis, del padre de doña Ana, y de vez en cuando tienen que esconderse. Celestina finje que tiene un espejo mágico que – por medio de imágenes – puede mostrar la respuesta de las preguntas de los clientes. El otro conflicto de la obra aparece entre Celestina y Tacón, otro criado de don Juan. Tacón de vez en cuando recibe joyas o dinero de doña Ana o de don Juan, y Celestina siempre le priva de estas cosas con mentiras y con engaños. Tacón quiere vengar varias veces, pero siempre fracasa. Finalmente llama a la justicia y acusa a Celestina con hechicería. Celestina explica que el espejo no es mágico y que “el encanto es la hermosura” de las nobles damas y nada más. Finalmente don Juan se casa con doña Ana, don Diego con doña Beatriz, y los criados de don Juan con las criadas de doña Ana.

La aplicación diferente del mismo motivo o del personaje parecido, refleja elocuentemente los cambios de la literatura entre las dos épocas. La *Celestina* de Rojas nació en la frontera de dos épocas literarias: medieval y renacentista. Aunque sabemos poco del teatro medieval de la Península Ibérica, es cierto que la tradición medieval, las obras profanas (entremeses farciales) ejercieron influencia sobre la *Celestina*. Se ve esta influencia en el humor vulgar, en la presentación natural del mundo de las capas bajas, etc. Al mismo tiempo la obra refleja una erudición humanista, un conocimiento profundo de la cultura de la antigüedad, del renacimiento italiano (el autor en el prólogo cita de las obras de Petrarca) y de la literatura nacional (“doctos varones castellanos”). Además, el autor incluye en la obra un tratado contra las mujeres, género popular de aquellos tiempos. Sempronio con las palabras de grandes filósofos y poetas (Aristóteles, Séneca, el rey Salomón, etc) ataca a las mujeres.

La división y el género de la obra también refleja la tradición medieval. La *Ars poetica* de Horacio durante toda la Edad Media fue conocida.<sup>3</sup> Horacio aconseja dividir las comedias en cinco actos. Pero esto no fue una regla estricta, la *Celestina* consta de 21 “autos” que no se equivalen a los actos de los dramas clásicos, mas bien a las escenas. Se supone que al presentar la *Celestina*, utilizaron escenario simultáneo, según la costumbre medieval. El género –“tragicomedia”– de la obra es compuesto. La mezcla de los géneros diferentes es costumbre de la literatura medieval.

Las poéticas castellanas tuvieron como tema central la lengua. El Marqués de Santillana en su *Prohemio al Condestable de Portugal* (1449) distingue los tipos de la poesía y los estilos convenientes. La poesía *súblime* debe ser escrita en lengua docta, la *mediocre* en lengua vulgar, pero subordinada a algunas reglas, la *ínfima* en el estilo de la poesía popular. Antonio de Nebrija da normas para la unificación de la lengua en su *Arte de la lengua castellana* (1492), y en el mismo año aparece su gramática

---

<sup>3</sup> La *poética* de Aristóteles fue descubierta un año antes de la primera edición de la *Celestina*, y probablemente no fue conocido por Rojas.



también. Juan del Encina también escribió escenas teatrales, influidas por Virgilio, con tema bucólico y con estilo elevado, culto. Su *Arte de la poesía castellana* apareció en 1496, en Salamanca, incluido en su *Cancionero*. Sus puntos básicos son: nacionalismo en torno de la lengua, defensa de la poesía castellana, la divinidad de la poesía, el poder de la poesía, poetas eruditos.

Esta preocupación por la lengua se refleja en la *Celestina* también. En la introducción (*El autor a su amigo*) Rojas varias veces alude a la importancia de la lengua, del estilo. Algunos ejemplos:

- “...su estilo elegante, jamás en nuestra castellana lengua visto ni oído...”
- “El silencio escuda y suele encubrir / La falta de ingenio y torpeza de lenguas...”

Los eruditos dicen que la grandeza de la *Celestina* de Rojas está en su inmensa complejidad y profundidad con respecto a todos los aspectos y elementos desde el género y el estilo hasta la dimensión social y humana. Y esta complejidad es debida tanto al ingenio del autor, como a la época, al ambiente cultural.

*La segunda Celestina*, como ya he mencionado, no es una obra maestra. Nació al final de una época grande, del barroco y lleva tanto los característicos de la decadencia de este estilo como los del teatro contemporáneo, refiero ante todo a la *commedia dell'arte* y al clasicismo francés.

El cambio más importante de la teoría literaria –entre las dos *Celestinas*– fue el descubrimiento de la *Poética* de Aristóteles (1498). Los escritores, poetas y teóricos durante casi dos siglos discutieron sobre los conceptos del gran filósofo. Los renacentistas combinaron las tesis de Aristóteles y de Platón, las interpretaciones aristotelianas fueron flexibles, dejaron más libertad a los autores que las interpretaciones de los teóricos del barroco. Los teóricos del barroco tomaron la *Poética* por escritura infalible e interpretaron mal el “mimesis”. Aristóteles cuando escribió sobre el “mimesis” se refirió a la imitación de la naturaleza, de las acciones humanas, pero los teóricos del barroco entendieron bajo el “mimesis” la imitación de las obras clásicas. Eso no significa la imitación de una obra concreta, mas bien la selección y aplicación de ciertos elementos formales y temáticos. La *Poética* de Aristóteles trata de la teoría del drama (sobre todo de la tragedia) y de la epopeya. No es casual que los géneros representativos del barroco son la tragedia y la epopeya.

La teoría literaria española fue caracterizado por la polemia entre los seguidores y adversarios de Lope de Vega. La discusión tuvo dos terrenos: la poesía y el teatro. En la poesía Lope de Vega y sus seguidores (Juan de la Cueva, Juan de Jáuregi) atacaron a la oscuridad en la poesía, sobre todo a los gongorismos. En la teoría del teatro también hubo dos grupos, los clásicos y los anticlásicos. Éstos últimos fueron los seguidores de Lope, quien en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) expone una nueva teoría: establece el principio revolucionario de la libertad artística. Sus principios más importantes son:

- imitar las acciones de los hombres y pintar las costumbres,
- aconseja a volver a la comedia antigua, mezclar lo trágico y lo cómico, porque la variedad tiene belleza,
- la comedia tenga la unidad de la acción y no sea episódica,

- rechaza la unidad del tiempo y del lugar, o mejor dicho subordina el tiempo a la unidad de la acción, no obstante es importante que la acción pase en el menos tiempo que pueda ser,
- el drama tenga tres actos
- lenguaje claro, puro y fácil
- con respecto al argumento los casos de la honra son mejores.

*La segunda Celestina* más o menos corresponde a estas reglas, no existe la unidad del lugar, ni del tiempo, pero pasa en pocos días, tiene dos hilos de la acción pero unidas en las manos de Celestina, tiene tres actos, tiene elementos cómicos y tristes o peligrosos, a veces casi trágicos, el honor tiene papel importante. Pero no podemos decir que imite las acciones de los hombres reales o que pinte costumbres; falta la vitalidad de la obra, es algo artificial. Artificiales son tanto los conflictos, como los caracteres de los personajes. El autor intenta imitar algunos motivos de la *Celestina* de Rojas, pero el resultado es diferente. La *Celestina* de Rojas con respecto a muchos aspectos es el espejo de la realidad, *La segunda Celestina* tiene lugar en un mundo ficticio, literario. La estructura de la *Celestina* es compleja, parecida a la de las novelas, la estructura de *La segunda Celestina* es clara, sencilla. El ambiente de la primera es popular, el de la segunda es aristocrático. El mundo de la primera es oscuro, sucio, peligroso, urbano, el de la segunda es idílico (bosques, jardines, etc.), artificial, bonito. Claro que en el mundo del primero el desenlace no puede ser otra cosa que la muerte de los protagonistas, y es una muerte vergonzoso, sucio, derivado de la vida sucia que tuvieron los personajes. El desenlace del segundo no puede ser trágico, la obra se termina con cuatro casamientos.

Los personajes de las dos obras también son diferentes. Los de la primera están dominados por sus instintos y deseos, los nobles por el amor, por la pasión, los criados por el dinero. Para los personajes nobles de *La segunda Celestina* también es importante el amor, pero es un amor diferente. Ante todo es platónica, entre los amantes no ocurre otra cosa que por las noches hablan en el jardín, en los dos lados de la reja. Además, es un amor artificial, a veces voluble, basado en la apariencia y en el engaño de los ojos. Los criados también son diferentes. Son los tipos del criado fiel de la commedia dell' arte, que ayuda a su amo en todos los problemas y aunque les gusta el dinero, hay cosas más importantes para ellos. En la figura de Tacón quiere representar el autor el criado codicioso, como son Pármeno y Sempronio. Pero hay una diferencia importante: Pármeno y Sempronio matan a Celestina por el dinero que recibió ella. Tacón quiere recuperar la joya y el dinero que recibió él, pero Celestina los había quitado con engaños y mentiras.

La figura de Celestina es también diferente, aunque el autor de *La segunda Celestina* intentó subrayar que Celestina dispone de todos los rasgos característicos que la Celestina de Rojas. La segunda Celestina también es una mujer vieja, astuta, ávara, hechicera falsa, mentirosa, alcahuete. No obstante, su personalidad no es tan profunda. La intención del autor de copiar la primera Celestina es demasiada clara para ver en ella un personaje complejo. Podemos decir que la segunda Celestina es la caricatura sencilla de la primera, aunque la única diferencia entre ellas que actúan en dos mundos diferentes. Por eso la primera Celestina causa la tragedia de varias personas,

entre ellas la propia muerte también. La segunda Celestina al revés, causa la felicidad de todos y su propia suerte.

El autor (los autores) de *La segunda Celestina* no tuvo otra posibilidad que idealizar tanto a los personajes como las acciones. En los dramas (representados para soberanos o nobles) no se podía presentar cosas vulgares, asquerosas, ínfimas. Y el autor no lo intentó, no hizo otra cosa que obedeció a las exigencias literarias de la época y al gusto de su público.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBORG, J.: *Historia de la literatura española I*, Madrid, Gredos, 1966
- ALVAREZ Z., María Edmée: *Literatura mexicana e hispanoamericana*, México, Editorial Porrúa, 1970
- MURIEL, Josefina: “Lo que leían las mujeres en la Nueva España”, In: *La literatura novohispana*, México, UNAM, 1994, pp. 159-173.
- PORQUERAS Mayo: *La teoría poética en el renacimiento y manierismo españolas*, Barcelona, Pulvill Libros
- PORQUERAS Mayo: *La teoría poética en el manierismo y barroco españolas*, Barcelona, Pulvill Libros, 1989
- SALCEDA, Alberto G.: “Introducción” a las *Obras completas* de Sor Juana Inés de la Cruz, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, (Reimpresión la del 1957)

CARMEN PARRILLA

## EL CONVITE DE LOS “LOCOS PORFIADOS”

Voy a centrarme en el comentario de un pasaje que pertenece a uno de los días más trascendentales en la sucesión de acontecimientos de la Tragicomedia<sup>1</sup>. Aceptando convencionalmente tal dimensión temporal, el día transcurre entre los autos VIII al XII, en los que suceden estos hechos:

- (Auto VIII) Pármene, el criado joven de Calisto, amanece en casa de Areúsa, converso ya a la nueva vida de placer que la vieja Celestina le prometía.
- (Auto X) Más o menos, después de comer, Celestina logra la confesión de amor de Melibea, lo que es victoria doble tanto para Calisto como para la vieja.
- (Auto XI) Calisto, imprevisiblemente, pues le había prometido como pago por los servicios manto y saya, da a Celestina una cadena de considerable valor.
- (Auto XII) Tiene lugar la primera cita.
- (Auto XII) Celestina muere a manos de Sempronio. Tomados por la justicia éste y Pármene concluyen su vida también.

De ese apretado día y determinante de una causalidad dramática de signo trágico, voy a revisar una situación que habrá que localizar temporalmente al mediodía y que consiste en la comida que reúne a enamorados y enamoradas en la casa de la vieja alcahueta (Auto IX). Pretendo poner de manifiesto su configuración artística y el mecanismo de la argumentación retórica empleada. Se trata de la única ocasión en que se hallan, todos juntos, la pareja de criados con sus correspondientes enamoradas y acompañados y, se diría presididos, por la vieja Celestina. Es aquí la casa de la alcahueta un lugar estable, de placer, en un momento de calma, de espera, aunque también es la culminación de un logro parcial en un proyecto más amplio. Esta situación festiva responde a una victoria parcial de Celestina. Si recordamos, un día antes, en el primer auto, Celestina desplegaba ante Pármene, un perverso razonamiento, un paralogismo, esto es, las excelencias de una sólida amistad entre él y Sempronio, fundada en el bien común, en el provecho, en el deleite: “O, si quisieses, Pármene, qué vida gozaríamos! Sempronio ama a Elicia, prima de Areúsa” (I, 260)<sup>2</sup>.

Pues bien, cumplido el deseo, ya están todos juntos y la verdad es que la situación festiva semeja así un *convivium*, en su acepción clásica y ciceroniana: “*epularem amicorum, quia vitae coniunctionem haberet, convivium nominaverunt*” (Cicerón, *De Senectute*, XIII, 45).

---

<sup>1</sup> Asumo el juicio de Gilman sobre la valoración artística del tiempo en la Tragicomedia: “creó tiempo del mismo modo que creaba espacio cada vez que lo necesitaba”. Stephen Gilman, *La Celestina: Arte y estructura*, Taurus, Madrid, 1982, p.347.

<sup>2</sup> Cito por Fernando de Rojas, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Edición, introducción y notas de Peter E. Russell, Clásicos Castalia, Madrid, 1991.

Según lo que se nos dice en el Auto VIII, este banquete ha sido proyectado, organizado y dispuesto por Pármeneo, quien señala su finalidad: “allá hablaremos largamente en su daño (el de Calisto) y nuestro provecho con la vieja cerca de estos amores” (VIII, 394). Convendría señalar, en primer lugar, ciertos aspectos de esta proyectada y celebrada comida de Pármeneo. Tanto Marcel Bataillon como José Antonio Maravall resaltaron en sus respectivos estudios la importancia de la sociedad celestinesca constituida por criados y alcahueta<sup>3</sup>. Para el primero el grupo rufianesco era clave interpretativa ineludible, bien respaldada por la advertencia del argumento general: “Compuesta en reprehensión de los locos enamorados [...] en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes”.

Para el segundo la sociedad celestinesca congregada en este convite nos ofrece una muestra de mimetismo, de reflejo o copia de las actitudes ociosas de una clase superior. De modo que, disfrazados de los hábitos de conducta de los señores, los comensales van a dar cuenta al mismo tiempo de la infidelidad, el rencor, el desprecio y la más amarga crítica del sector social de criados y marginados hacia el de los señores. Las dos muestras, la imitación o copia de las formas de vida señoriales y, al tiempo la animosidad manifestada son, según Maravall, todo un “documento social”. Un documento social que, con todo, nunca debe ocultarnos la organización interna y artística del documento literario.

En segundo lugar, el convite dispuesto por Pármeneo es censurable, no sólo por cuanto tiene de maquinación en contra del amo sino por la apropiación indebida de las viandas, lo que señala a Pármeneo como enemigo ladronzuelo dentro de la casa. Y si la virtud de la liberalidad está normalmente en la raíz de la celebración de los banquetes, aquí hay un vicio o un extremo: la prodigalidad, el derroche, el exceso: la *effusio* frente a la *liberalitas*, que se hace más evidente porque Pármeneo puntualiza: “para que nuestra mesa esté en razón”<sup>4</sup>. Parece una razón “irrazonable”, pero es sobre todo un contrapunto irónico, si se piensa que las viandas son propiedad de otro y que para sustraerlas y para que no sean echadas en falta, Pármeneo y Sempronio han de ingeniarse y urdir ciertas mentiras. Y a todo ello habrá de añadirse -no lo olvidemos- que el convite es el modo de pagar en especie a las prostitutas sus servicios sexuales.

Yo quiero dirigir la atención en este convite a su valor cultural como acto social y, por tanto, comunicativo para ver en su configuración literaria y, en ella, los mecanismos lógico-retóricos que se emplean para lograr la comunión o vinculación de los comensales. Es decir, el artificio con que el autor dota a los hablantes de los recursos adecuados en su situación de comensales que intercambian opiniones.

Conviene hacer notar que Celestina es quien preside la reunión, tal y como corresponde al prestigio e influencia que ejerce en el grupo juvenil. Y, si no estuviésemos convencidos de su preeminencia -de signo infame- esta situación del convite nos da unas cuantas muestras de ella, como son: la autoridad que le reconoce Sempronio al concederle

<sup>3</sup> Marcel Bataillon, *La Célestine selon Fernando de Rojas*, Didier Érudition, Paris, 1961; José Antonio Maravall, *El mundo social de La Celestina*, Gredos, Madrid, 1972.

<sup>4</sup> Así dice Pármeneo: “De lo que hay en la despensa basta para no caer en falta: pan blanco, vino de Monviedro, un pernil de tocino, y más seys pares de pollos que traxeron estotro día los renteros de nuestro amo. Que si los pidiere, haréle creer que los ha comido. Y las tórtolas que mandó oy para guardar, diré que hedían” (VIII, 394).

la primacía al sentarse, el hecho de que ella señale los puestos de los demás y, sobre todo, el mantenimiento de la palabra. Como en otras ocasiones, Celestina emprende y sostiene discursos haciendo gala de su elocuencia. Por medio de esa facundia transmite siempre una forma de sabiduría desfigurada o tergiversada intencionadamente, con argumentos que por regla general son capciosos. Pero a menudo el elocuente lleva camino de que le crean sabio porque, como decía Cicerón, la elocuencia es sabiduría aparente, por excesiva, pero fecunda y adecuada para provocar movimientos del ánimo y para despertar los sentidos de la mayoría<sup>5</sup>.

Ahora bien, en el usufructo de autoridades con que tanto el antiguo autor como Rojas alimentaron la elocuencia de Celestina, creo que en esta ocasión habría que añadir como telón de fondo algunas apreciaciones también ciceronianas que ponen en relación la dignidad de la vejez con la asistencia a los banquetes. Vaya por delante que yo no pretendo sostener que Rojas, en este auto IX, está parodiando deliberadamente el *De senectute* de Cicerón, pero sí que acercándonos a esta fuente puede verse un contraste irónico digno de destacar.

Catón es en el diálogo ciceroniano el ejemplo de la vejez sabia y respetable; su intervención -tiene el peso del diálogo- no sólo es para evocar experiencias concretas de su pasado, sino también para defender ciertos valores de la etapa biológica que representa. Al salir al paso de la idea común de que placeres o deleites no existen ya en la vejez, remite al convite propio de los viejos, un convite moderado: *omnino modice*. Y cuando recuerda los muchos convites a los que asistió a lo largo de su vida, señala que siempre estimó su valor, no tanto por los deleites del cuerpo -comer y beber- sino por la oportunidad de estar con los amigos para poder coloquiar. De modo, decía Catón, que con el tiempo le fue creciendo la pasión de hablar y no la de beber y comer<sup>6</sup>. No concluye con esto el buen recuerdo, sino que Catón suma en sus alabanzas del *convivium* la antigua costumbre de que sean los más viejos quienes presidan y tomen la palabra.

En la comunicación hablada de este convite en casa de Celestina se manifiesta el predominio de la forma dialogal retórico-doctrinal y sentenciosa, que se articula en discursos contrastivos por medio de cinco parlamentos que se ponen en boca de Celestina y de Areúsa, con cierta participación de Elicia<sup>7</sup>.

Vamos a considerar primero las intervenciones de Celestina. Tanto en la primera como en la última el "yo" es sujeto y objeto del discurso. Con esta modalidad autorreferencial en la primera intervención la vieja manifiesta su alegría de reunirse con los jóvenes, pero manifiesta ya elocuente, y porfiadamente -puesto que tal elocuencia se acrecienta en una adición de la Tragicomedia-, su pasión por el vino. Así como Catón dejaba de lado la bebida en beneficio de la conversación, Celestina hace objeto de su discurso las excelencias del vino. Observaremos que no lo nombra directamente, sino que

---

<sup>5</sup> *Partitiones oratoriae*, XXXIII, 79.

<sup>6</sup> *De senectute*, XIV, 46.

<sup>7</sup> Tres de ellos se designan con tecnicismos propios de su carácter de discurso: Sempronio llama "razón" al parlamento de Celestina sobre la universalidad del amor; Celestina llama "razón" a la defensa de Areúsa de la vida libre, sin cadenas de servidumbre, así como también la misma Celestina llama "razones de enojo" a la disputa entre los amantes a causa de la persona de Melíbea. Para la argumentación retórica en *Celestina* es conveniente la lectura de la obra de Charles F. Fraker, *Celestina: Genre and Rhetoric*, Tamesis Books, Londres, 1990.

aplica un procedimiento oblicuo, es decir, designa de forma indirecta una realidad por ciertas propiedades, poniendo en conexión causa y consecuencias. Es la utilización de una *figura per inmutationem*, un procedimiento metonímico que, al extenderse, funciona por su insistencia como perífrasis de pensamiento. En la Comedia refiere el beneficio del vino en sí misma; en la Tragicomedia se extiende en sus propiedades universales<sup>8</sup>. Sin nombrarlo directamente, se infiere que el vino es su vida, es lo que la sostiene. Elocuencia que, por medio de tal mecanismo lógico-retórico, señala el decoro empleado en la figura de la vieja, porque esa sucesión de actos continuados del beber crean un hábito. De modo que la vieja bebedora, transmitida desde la comedia latina, cobra aquí mayor vigor ya en manos de Rojas.

El discurso de Celestina tiene un tono proemial, especie de brindis e invitación a los placeres sostenido -no se olvide- por la persona de mayor gravedad. Por sus cualidades y fines el discurso se ajusta a dos géneros de la oratoria: al deliberativo porque Celestina define un bien y también su utilidad y, a la vez, al género epidíctico, porque adorna el mensaje con el virtuosismo que la caracteriza cuando, como en este caso, quiere alabar. El auditorio de la vieja parece mostrar adhesión a lo expresado, pues nadie rebate o expone otro aspecto, más bien se conduce la comunicación a otro espacio conceptual, ya que Sempronio ataja el encomio con el fin de hablar de algo más práctico y urgente.

La segunda intervención de Celestina surge a propósito del estado de enajenamiento de Calisto, a partir de la información de Pármeno, una información pedida por la vieja con el fin de cortar la controversia sobre Melibea: “Dezidme ¿cómo quedó Calisto, cómo lo dexastes...?” (IX, 410). En realidad, hablar sobre Calisto era la finalidad práctica del convite, pero conviene reparar que Celestina en su parlamento no entrará a enjuiciar concretamente a Calisto, no se va a emplear a fondo en él. Resalta, eso sí de entrada, el despilfarro de sus bienes, para pasar enseguida a trazar un programa de la *vita beata* del prototipo del enamorado en estado de enajenación y desequilibrio. Porque Celestina pone en marcha un resorte lógico, que es la exhibición de un razonamiento de índole filosófica, pues desde la observación de un caso particular y único -el de Calisto enamorado- asciende a la formulación de una idea general que presenta como ley. El lugar o argumento usado aquí es un procedimiento de generalización de tipo inductivo y sirve para definir un bien plural, la universalidad del amor. Un argumento *ad humanitatem*, supuestamente válido para todos. Sus palabras no van al vacío puesto que, justamente, Sempronio manifiesta su adhesión, identificándose con los actos propios del enamorado *avant la lettre*, en muestra evidente del proceso de mimetización señalado ya por Maravall. Sempronio “fecho otro Calisto” certifica los asertos de Celestina. Esta adhesión de, al menos, un oyente, señala la habilidad de Celestina para ganar a su auditorio y poder seguir ostentando la palabra.

El último discurso de Celestina se divide en tres partes: la primera sección tiene poca calidad narrativa: “Yo vi, mi amor, a esta mesa...menor de catorze” (IX, 417). Esta escasez va en beneficio de un acopio de sentencias que crecen en la adición de la

---

<sup>8</sup> En la Comedia: “esto me callenta la sangre esto me sostiene continuo en un ser; esto me faze andar siempre alegre...” En la Tragicomedia: “Esto quita la tristeza del corazón más que el oro ni el coral; esto da esfuerço al moço y al viejo fuerça; pone color al descolorido...” (IX, 405).



Tragicomedia. La segunda sección, propiciada por la observación de Lucrecia<sup>9</sup>, abre paso a una narración en la que se encarece el tiempo pasado. ¿Y en qué consistía éste? ¿Cuáles eran las ocupaciones que tanto agradaban a Celestina? Pues mantener un burdel, ocupación que le proporcionaba, según dice, respeto, afecto y seguridad. La tercera y última sección, determinada por una observación irónica de Sempronio<sup>10</sup>, comunica que Celestina y sus prostitutas se mantenían de un tributo social y religioso. Justamente de los beneficios, de los diezmos de la iglesia, que iban a parar a casa de Celestina, clandestinamente, más o menos como llegaron las viandas de casa de Calisto. Así, pues, el elogio del pasado señala las excelencias de una vida feliz, de varias formas de felicidad que se definen igualmente como bienes: el vino, las costumbres licenciosas. Esta elocuencia de Celestina se salda con un tanto a su favor, pues Lucrecia representa la adhesión a la propuesta, dando muestras de apetecer la vida que Celestina recuerda, el “alegre tiempo”, la “vida buena” que con tanto encanto ha desplegado ante sus oídos. Volvemos a ver la coherencia decorosa de la vieja, capaz de entonar un sugerente *carpe diem* ante la criada de Melibea, del mismo modo que ya lo había entonado rechazando los males de la vejez en su primera entrevista con Melibea, en el auto IV.

Pasemos a ver, al menos, una de las intervenciones de las jóvenes prostitutas, con la que salen al paso a Sempronio a propósito de la supuesta belleza de Melibea. Se trata de un par de secuencias argumentativas dignas de destacar. El discurso alterno de una y otra ramera tiene como objetivo el vituperio de Melibea y cada uno de ellos se organiza con procedimientos diferentes. Elicia utiliza débiles argumentos, poco convincentes, que ha de rematar Areúsa<sup>11</sup>. Quiero mostrar el mecanismo lógico-retórico empleado por el cual la protesta de Elicia no es tan efectiva. Su discurso está organizado con resortes de figuras de la *detraction*, por lo que con tal economía desliza figuras reticentes, representadas en la *aposiopesis* afectiva, con la que finge ahorrar contenidos narrativos desagradables. Así irá deslizándose, malhumorada: “qué hastío y enojo”; “quién estoviesse de gana” y, ante los supuestos encantos de Melibea: “ponedlos en un palo”. Elicia, pues, alude al cuerpo de Melibea pero silenciando pormenores por medio de la constante interrupción de su propio discurso, hurtando, no dejando ver la objetiva realidad. En buena lógica, es técnica alusiva por la que aspira a que sus argumentos sean aceptados, pero procediendo únicamente por sugerencias. Así, por tanto, es más eficaz la propuesta de Areúsa porque ésta maneja argumentos más convincentes, optando por ofrecer su propio testimonio ocular: “Pues no la has tú visto como yo, hermana mía, Dios me la demande, si en ayunas la topases, si aquel día pudieses comer de asco” (IX, 407).

En las palabras de Areúsa ya no hay suposición, ella se apoya en su percepción sensorial, en lo que afirma haber visto, argumentando, pues, sobre un hecho. Para ella Melibea es un caso imposible, casi un monstruo que apenas sale de casa. Tan terrible es su aspecto que, cuando sale, se disfraza. ¿Con qué se cubre para que la vean hermosa? Con hiel y miel, es decir con dos ingredientes que se utilizaban en la farmacopea de la

<sup>9</sup> "Trabajo ternías, madre, con tantas moças, que es ganado muy trabajoso de guardar" (IX, 419).

<sup>10</sup> "Espantados nos tienes con tales cosas como nos cuentas de essa religiosa gente y benditas coronas" (IX, 420).

<sup>11</sup> Bataillon decía de Elicia que su "jalousie" resultaba "grossière et grotesque", pág. 157.

época para esconder el “pañó” de las mujeres embarazadas<sup>12</sup>. Y en este proceder vituperante *ex pulchritudine*, no ha de olvidarse que hiel y miel eran dos opósitos fácilmente evocados como lugar común para precaver sobre los peligros de las mujeres<sup>13</sup>. Pero si a las estrategias empleadas por Melibea para su acicalamiento añadimos las referencias a los pechos y al vientre<sup>14</sup>, manejando Areúsa argumentos más efectivos que Elicia, percepciones sensoriales visuales y casi táctiles, configura a Melibea, mucho más convincentemente, como niña-vieja y doncella parida.

Por último, la controversia que surge en este punto por la intervención de Sempronio en defensa de Melibea, pone de manifiesto igualmente la eficacia de la propuesta de Areúsa, a pesar de que Sempronio opone argumentos de autoridad: la opinión común, el proceder del vulgo, la defensa estamental que, al fin, son argumentos válidos para un grupo concreto<sup>15</sup>. Y es que la defensa de Sempronio es, en cierto modo, la propuesta del sentido común frente a la percepción singular y fenomenológica que brinda Areúsa. Pero todavía en esta “razón de enojo” Areúsa lleva otra vez las de ganar, aun cuando ahora su prueba nada tiene de apreciación sensorial, pues esgrimir, como hace, la noción de nobleza como consecuencia de una vida virtuosa, fundada en las obras de cada uno, tiene el aspecto de ser argumento *ad humanitatem* y prueba intrínseca, de validez universal, que apoya Areúsa con una serie de autoridades. De modo que en el orden de la lógica ya no es una mera proposición plausible lo que se mantiene sino una auténtica tesis sostenida por las autoridades que aseguran su verdad. Bien es verdad que no habrá que descuidar lo paradójico de la defensa sostenida nada menos que por una ramera que, como buena discípula de Celestina, defenderá a continuación su voluntaria forma de vivir. Pero en el plano retórico la oradora Areúsa maneja el recurso sentencioso con razonamiento silogístico, venciendo así a su contrincante.

\* \* \*

En conclusión, es bien conocido el carácter irónico que se le ha dado a este acto IX, antesala de la muerte para varios comensales y preámbulo de la deshonor de la persona y la casa de Melibea. La sociedad rufianesca aquí reunida no ha escatimado su apetencia de

---

<sup>12</sup> Como se puede comprobar en el *Manual de mugeres en el qual se contienen muchas y diversas reçeutas muy buenas*, Estudio, edición y notas de Alicia Martínez Crespo, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1995, reimpresión 1996, p.54.

<sup>13</sup> Entre otros, Piccolomini aclaraba a su amigo Mariano Sozino el valor instructivo de su *Historia de duobus amantibus*: “Enseña [...] a los moços que en la requesta de las mugeres no anden mucho solícitos, las quales mucho más de hiel que de miel tienen”. Eneas Silvio Piccolomini, *Historia de dos amantes*, [edición de R. Foulché-Delbosc], Barcelona, 1907, pág.3.

<sup>14</sup> “unas tetas tiene, para ser donzella, como si tres vezes hoviesse parido; no parecen sino dos grandes calabaças. El vientre no se le he visto, pero juzgando por lo otro, creo que le tiene tan floxo como vieja de cinquenta años” (IX, 408).

<sup>15</sup> “Hermana, paréceme aquí que cada bohonero alaba sus agujas; que el contrario desso suena por la ciudad [...] Señora, el vulgo parlero no perdona las tachas de sus señores, y assí yo creo que, si alguna toviessse Melibea, ya sería descubierta de los que con ella más que con nosotros tratan. Y aunque lo que dizes concediesse, Calisto es cavallero, Melibea fija dalgo; assí que los nacidos por linaje escogido búscanse unos a otros /IX, 408-409).

reflejar los hábitos, actitudes y hasta creencias correspondientes a la clase superior. El mayor desatino de estos “locos porfiados”, es, a mi juicio, la usurpación del discurso como procedimiento oratorio y la correspondiente exhibición del efecto práctico en la técnica argumentativa elegida. Exhibición que, por supuesto, pertenece a aquella causa eficiente de toda obra literaria, que es el autor. Por ello, la reflexión sobre el orden lógico-retórico de la materia dialogal intercambiada en esta situación es uno más de los enfoques que dan cuenta del componente artístico y estético de la obra de Rojas.



TIBOR BERTA

## LA CELESTINA: DESDE EL CASTELLANO MEDIEVAL HACIA EL ESPAÑOL CLÁSICO\*

### 0. Introducción

**0.1.** Se suele decir que el período que abarca las últimas décadas del siglo XV y las primeras del XVI constituye una etapa sumamente importante en la historia de la civilización hispánica a lo largo de la cual da sus últimos suspiros la Edad Media para ceder paso definitivamente a algo completamente nuevo. Por una parte, desde el punto de vista político-económico, con el descubrimiento del Nuevo Mundo aumenta el prestigio del estado español unificado recién nacido, que pronto se convierte en una potencia universal, en un enorme imperio con esperanzas realísticas de una venidera prosperidad tanto política como económica. Por otra parte, en el terreno artístico-cultural, nacen nuevos ideales, nuevos modelos artísticos, aunque todavía coexisten con elementos considerados medievales, despreciados por los humanistas durante el reinado de los Reyes Católicos.<sup>1</sup> Es decir, se trata de una transición que conduce desde la Edad Media hacia el Renacimiento.

**0.2.** A finales del siglo XV o a principios del XVI nace, pues, *La Celestina*, una de las primeras obras españolas que consiguen éxito internacional en la Europa contemporánea, y, sin duda, una de las obras más importantes de la literatura universal. Esta obra, ni medieval ni renacentista según Castro, representa este período de transición en que se transforma el sistema de valores sociales, morales. Al mismo tiempo, conviene recordar que en la época en cuestión no sólo se producen transformaciones sociales, culturales, históricas, sino también lingüísticas. Durante la segunda mitad del siglo XV y la primera del XVI se produce una larga serie de innovaciones tanto en la fonología como en la morfosintaxis y en el léxico del español, que después de una etapa de coexistencia sustituirán a las soluciones antiguas heredadas del castellano medieval. Un indicio de la existencia de un cambio lingüístico en vías de desarrollo es precisamente la coexistencia de variantes lingüísticas, es decir, la existencia de alternativas elegibles libremente que sirven para expresar el mismo contenido. Así, por ejemplo, en el latín clásico ciertos casos de la declinación eran equivalentes a construcciones preposicionales y, en una fase posterior de la evolución del latín, éstas últimas sustituyeron del todo a aquéllos.<sup>2</sup> En esta fase de la historia de la lengua española abundan los casos de alternancia libre, lo cual significa que se trata de un

---

\* El presente trabajo reúne parte de los resultados de unas investigaciones realizadas de acuerdo con el contrato de investigación firmado con OTKA (No. F 030682).

<sup>1</sup> Véase Lapesa (1988: 265-274).

<sup>2</sup> En relación con los cambios morfológicos realizados durante la evolución del latín Herman (1997) dice lo siguiente: “Desde el latín clásico, ciertos casos simples eran equivalentes, a veces del todo y otras en algunos matices, a las construcciones preposicionales; se podía decir *mittere litteras ad aliquem* como *mittere litteras alicui*; [...] Estos giros eran

alternancia libre, lo cual significa que se trata de un período de transición entre el castellano medieval y el español clásico, básicamente idéntico al español moderno.

La abundante bibliografía de los cambios fonéticos, estudiados por lingüistas tan destacados como Ramón Menéndez Pidal, Rafael Lapesa, Amado Alonso y Emilio Alarcos Llorach, demuestra la atención de los estudiosos que este tipo de cambios ha recibido. Frente a este interés extraordinario, las transformaciones morfosintácticas de la época tienen una bibliografía más modesta, sobre todo en comparación con su importancia. A continuación se presentan los cambios morfológicos, morfonológicos y sintácticos más destacados que se producen en tiempos de *La Celestina*, los cuales también se reflejan en esta obra.

## 1. Cambios morfosintácticos en el español preclásico

### 1.1. Variación de alomorfos condicionada por el contexto fonológico.

**1.1.1.** En la Edad Media la fonología parecía dominar la morfología en el sentido de que los diferentes morfemas podían tener varias formas, que alternaban según condiciones fonológicas determinadas. En los textos medievales es frecuente la fusión de una forma verbal con un pronombre personal clítico con metátesis, por comodidad fonética y sin respetar el límite morfemático entre las dos unidades, como ocurre en los imperativos *dalde*, *ponelde*, *dezilde* por *dadle*, *ponedle*, *dezidle*. Aunque, como dice Lapesa, “la lucha entre *dalde* y *dadle*, *teneldo* y *tenedlo* se prolongó hasta la época de Calderón”, Juan de Valdés, en su *Diálogo de la lengua* (1535), ya prefiere la separación clara de los morfemas: “[...] no sé qué sea la causa por que lo mezclan de esta manera; yo, aunque todo se puede dezir, sin condenar ni reprehender nada, todavía tengo por mejor que el verbo vaya por sí y el pronombre por sí” (Valdés, 1976: 50). Lapesa interpreta estos hechos como las manifestaciones de una conciencia lingüística superior a la medieval, y dice lo siguiente: “[...] en los siglos XVI y XVII la conciencia lingüística de los hablantes era muy superior a la que manifiestan los textos medievales” (Lapesa, 1988: 391).

**1.1.2.** La ausencia del respeto de los límites de morfema también se nota en las formas de futuro con metátesis, producida por comodidad fonética, como en *terné*, *verné*, *porné*, frente a las formas modernas en que la metátesis no se produce: *tendré*, *vendré*, *pondré*.

**1.1.3.** La importancia del contexto fonológico también se representaba en el castellano medieval en el hecho de la alta frecuencia de alomorfos (variantes morfológicas), cuya aparición estaba condicionada por el sonido inicial de la palabra siguiente: *much/muy*, *don/doña*, *el/la*<sup>3</sup>

(1) Saliero<n> de alçoçer avna p<r>i`essa *much estran[ñ]*a (CID, 25)<sup>4</sup>

---

morfológicamente más sencillos, pues las preposiciones tenían formas invariables [...] No es sorprendente, por tanto, que desde los textos a los textos tardíos, la proporción –por término medio– de construcciones preposicionales se duplicara [...]” (Herman, 1997:73).

<sup>3</sup> Véase Lapesa (1988: 209-210).

<sup>4</sup> En los ejemplos las referencias se refieren a páginas, sólo en la PCG se indican, además, la columna y la línea.

(2) Com<m>o sodes *muy bueno* tener la edes sin arch (CID, 29)

En el español preclásico disminuyen los casos de alternancia y se van generalizando formas únicas en todos los contextos. Ocurre lo mismo en el caso del artículo femenino, cuyos alomorfos *el* (o *ell*) y *la* en el castellano medieval alternaban automáticamente según el contexto fónico: *la* aparecía delante de consonante y *el* (o *ell*) delante de vocal: *el espada* vs. *la muger*. En la época preclásica *el* y *la* ya alternan libremente delante de cualquier vocal tónica o átona (*el espada/la espada*). Más tarde, en los siglos XVI y XVII, según afirma Lapesa “[...] el artículo *la*, considerado ya como característico del género femenino, sustituye lentamente a *el* en casos como *el espada*, *el otra*; sólo queda *el* como femenino delante de palabras que empiezan por vocal *a* (*el altura*, *el arena*), sobre todo acentuada (*el agua*, *el águila*)” (Lapesa, 1988: 391)<sup>5</sup>. Se trata, pues, de la generalización de una de las variantes a casi todos los casos, es decir, de la reducción de las posibilidades de alternancia de alomorfos condicionada fonológicamente, cambio que parece avanzar ya durante la época del español preclásico.

### 1.2. Morfología nominal: los pronombres personales

En castellano medieval las formas pronominales tónicas correspondientes a la primera y a la segunda persona del plural eran *nos* y *vos*, procedentes etimológicamente de *n ō s* y *v ō s*, formas latinas correspondientes. Estas formas, sin embargo, según dice Menéndez Pidal, “...al fin de la Edad Media se reemplazaron por *nos-otros*, *vos-otros*, antes empleados sólo enfáticamente para poner la primera o segunda persona en contraste con otra, y luego usados en todo caso como formas únicas. *Nos* y *vos* quedan relegados al estilo elevado y cancilleresco.” (Menéndez Pidal, 1989: 251). No está del todo claro qué dio origen a la sustitución de las formas simples por las reforzadas, pero se supone que este cambio está en relación con la carga funcional de las primeras. En los textos medievales *vos* no solamente se refería a la segunda persona del plural, sino que también se usaba como forma de cortesía referente a la segunda persona del singular.

En el español moderno el *vos* de tratamiento ha sido sustituido por *usted*, forma procedente de la expresión *vuestra merced*, mientras que el *vos* del plural ha cedido paso a *vosotros* definitivamente.

---

<sup>5</sup> Ésta es la situación en el español moderno: la variante *el* sólo aparece delante de *á-* tónica inicial, en los demás casos es obligatorio el uso de la forma *la*: *el agua* vs. *la espada*.

### 1.3. Morfología verbal

**1.3.1.** En las formas verbales también están en vías de desarrollo ciertos cambios en el período en cuestión. En la segunda persona del plural en esta época las formas medievales *amades*, *comedes*, *sodes* coexisten con las innovaciones *amás*, *comés*, *sos* y también se usan ya las formas modernas *amáis*, *coméis*, *sois*<sup>6</sup>.

**1.3.2.** En la primera persona del singular de los verbos *ser*, *estar*, *ir*, *dar*, al lado de *só*, *estó*, *vo*, *dó*, formas casi exclusivas del castellano antiguo, ya se usan las soluciones *soy*, *estoy*, *voy* y *doy*, según nos informa Nebrija en su gramática, hablando de "... los verbos de una sílaba que por ser tan cortos algunas vezes por hermosura añadimos i sobre la o como diziendo do, doi, vo, voi, so, soi, sto, stoi" (Nebrija, 1990: 261). Las palabras de Nebrija demuestran que las formas en cuestión ya eran variantes libres a finales del siglo XV<sup>7</sup>. Unas décadas más tarde Valdés ya prefiere las formas nuevas: "Yo s o, por yo s o y, dizen algunos, pero, aunque se pueda dezir en metro, no se dize bien en prosa." (Valdés, 1976: 121). Gago-Jover (1997), buscando el origen de las soluciones en -y, compara los datos estadísticos de la aparición de las formas etimológicas y las terminadas en -y en textos procedentes de diferentes épocas desde el siglo XIII hasta principios del XVI, y llega a la conclusión de que a partir del siglo XIV las dos soluciones coexisten en los textos, pero desde la última década del siglo XV ya predominan las formas nuevas: entre 1490 y 1500 su porcentaje sobrepasa el 60 por 100, mientras que después de 1500 ya es superior al 90 por 100.

### 1.4. Tendencia a eliminar el futuro de subjuntivo

Otro cambio importante realizado en el sistema verbal es la desaparición de la categoría del futuro de subjuntivo. Frente a su prácticamente total ausencia en el español moderno, el futuro del subjuntivo disfrutaba de plena vitalidad en la Edad Media, y, aunque aparece la tendencia de sustituirlo con el presente de subjuntivo o de indicativo ya durante el siglo XIII<sup>8</sup>, según las fuentes parece mantenerse en uso hasta la época de Cervantes. Luquet (1988), sin embargo, basándose en la estadística realizada por L. O. Wright, supone que el empleo de este tiempo verbal del subjuntivo podía variar según el estilo y la temática de cada obra, y observa que "las seis comedias de Cervantes examinadas por L. O. Wright contienen 93 formas en -re, mientras que las

<sup>6</sup> Aunque Lapesa afirma que "las antiguas formas en -ades, -edes, -ides habían sido reemplazadas por *deseáis*, *esperáis*, *tenéis*, *ganaréis*, *sojuzgaréis*, *ponéis*, 'pondréis', *dormís*" (Lapesa, 1988: 281), parece que dichas soluciones arcaicas están todavía en uso, puesto que aparecen incluso en el *Diálogo* de Valdés.

<sup>7</sup> Véase Menéndez Pidal (1988: 302-305). El origen de las formas nuevas no está suficientemente claro. Algunos, como Corominas (1954-1957) y Molho (1969), creen que la -y procede de un adverbio de lugar procedente de *i b i*, y se propagaría a las demás formas de *do+y* o de *ha+y*. Lausberg (1973) y Pensado (1987) piensan que la -y procede de una -e paragógica (de donde *sue* y *soe*, respectivamente), mientras que Schmidely (1988) propone que *soy* surge gracias a la aglutinación del pronombre sujeto pospuesto a la forma verbal etimológica como en *so+yo*.. La comparación y crítica de las teorías véase en Gago-Jover (1997).

<sup>8</sup> "[...] incluso en la lengua escrita vemos multiplicarse, a partir de mediados del siglo XIII, las posibilidades de substitución del futuro de subjuntivo por el presente del mismo modo o por el de indicativo [...]" (Luquet, 1988: 509).



nueve de Lope con las que se las compara no contienen más que 57 e incluso una de ellas, *Las mocedades de Bernardo del Carpio*, no presenta ninguna” (Luquet, 1988: 509). Este mismo lingüista, analizando la proporción de la ausencia y la presencia del futuro de subjuntivo en los dramas de Torres Naharro, llega a la conclusión de que “[...] la tendencia a eliminar del español hablado el futuro de subjuntivo –por lo menos a ciertos niveles sociolingüísticos– se remonta a principios del siglo XVI, siendo también muy probable que sus primeras manifestaciones se hicieran ya sentir a fines de la centuria anterior” (Luquet, 1988: 514).

### 1.5. Sintaxis: el orden de palabras

**1.5.1.** En la sintaxis la diferencia esencial entre el castellano medieval y el español moderno se observa en la posición de los pronombres clíticos. En castellano medieval el clítico siempre sigue inmediatamente al primer elemento tónico de la frase independientemente de la categoría sintáctica de éste; incluso es separable del verbo<sup>9</sup>.

- (3) [...] et maguer que el sennor fiziesse contra ellos alguna cosa sin guisa, *nunqua se ellos* touieron por ende sanna uieia condesada. (PCG, 393, 1, 6-7)

En español moderno estos elementos átonos sólo pueden apoyarse en una forma verbal (flexionada o no flexionada), siendo inseparables de ésta, sin permitir que cualquier otro elemento se coloque entre el “pronombre” y el verbo. Su posición respecto de éste está condicionada por el modo verbal: si se apoya en un infinitivo, gerundio o en un verbo en modo imperativo, el pronombre es enclítico, en los demás casos es proclítico. Según Keniston (1937), sin embargo, en el español del siglo XVI las reglas de la colocación de los clíticos son idénticas a las del castellano medieval, es decir, los pronombres átonos siguen inmediatamente al primer elemento de la frase. El único cambio es que los pronombres clíticos en el español preclásico ya parecen no ser separables del verbo<sup>10</sup>, al que pueden preceder y seguir según las reglas mencionadas, como se ve en (4).<sup>11</sup>

- (4) a. *Así me* vengan los buenos años como es ello. (LAZ, 67)  
b. *Quejábaseme* el mal ciego... (LAZ, 33)

**1.5.2.** En las construcciones de infinitivo medievales, el pronombre clítico, régimen del infinitivo, podía aparecer entre las dos formas verbales, independientemente de su orden, siempre que una de éstas fuera el primer elemento tónico de la frase, lo que en las construcciones modernas es imposible, pero en los textos del siglo XVI

<sup>9</sup> Estos hechos coinciden esencialmente con el orden habitual en las lenguas romances medievales descrito por Wackernagel (1892). Sobre la llamada “Ley de Wackernagel” véase Salvi (1991).

<sup>10</sup> Según Keniston esta interpolación es esporádica en los textos del siglo XVI, y conviene añadir que Valdés prefiere “juntar el pronombre con el verbo”. Véanse Keniston (1937: 101) y Valdés (1976: 40 y 50).

<sup>11</sup> En relación con la posición de los clíticos del español del siglo XVI Keniston dice lo siguiente: “In general, the usage of the sixteenth century can best be explained by saying that the object pronouns are enclitic forms. Although they are not separated from the verb, they precede the verb only when they are themselves preceded by some other stressed element in the same breath-group” (Keniston, 1937: 89).

todavía es habitual<sup>12</sup>. Otro cambio realizado durante la época preclásica-clásica está en relación con las condiciones de la promoción del clítico: mientras que en el español moderno ésta exige la yuxtaposición de los dos verbos<sup>13</sup>, en castellano medieval la subida del clítico puede realizarse incluso si los dos verbos están separados por otro elemento. Así, frente a la agramaticalidad de (5.b) en el español moderno, en los ejemplos medievales de (6) la promoción del clítico es normal:

- (5) a. *La* fue a buscar a la estación.  
b. \**Los* fue **a la estación** a buscar.
- (6) a. Et porque el conde non podie andar por los fierros que eran muy pesados, ouole **la infant** a leuar a cuestas una grand pieça. (PCG, 413, 2, 28-31)  
b. [...] todo lo que uos queredes quierolo **yo** fazer de grado. (PCG, 414, 1, 20-21)

**1.5.3.** Según Luna Traill-Parodi (1974), "... salvo la pérdida del pronombre antepuesto al infinitivo, el funcionamiento sintáctico del infinitivo pronominal desde el siglo XVI al XX es, en esencia, el mismo" (Luna Traill-Parodi, 1974: 198). En efecto, tanto en los textos medievales como en los del siglo XVI es posible que el clítico preceda al infinitivo preposicional, así como que lo siga, según se ve en (7) y en (8), respectivamente.

- (6) a. [...] fagamos una ymagen de piedra a semeiança del conde, et yuremos *de la aguardar* [...] (PCG, 414, 2, 23-24)  
b. Et ellos prometieron *de ayudarle* a ello. (PCG, 407, 2, 4-5)
- (8) Y en esto yo siempre le llevaba por los peores caminos y adrede, *por le hacer* mal y daño [...] me holgaba *de quebrantarme* á mi ojo *por quebrarlos* al que ninguno tenía. (LAZ, 56)

Cabe señalar, sin embargo, que, según Keniston (1937), la frecuencia del pronombre antepuesto al infinitivo disminuye durante el siglo XVI<sup>14</sup>, y Valdés, ya en la primera mitad del mismo, prefiere la posposición y habla de que "...algunos que, por no hablar como los otros, dizen por *ponerlos*, *los poner* y por *traerlas*, *las traer*, etcétera. Es bien verdad que lo uno y lo otro se puede seguramente usar, pero el dezir *ponerlos* y *traerlas*, a mi parecer es más llano y más puro y aun más castellano" (Valdés, 1976: 157). Parece, pues, que estamos ante otro cambio en vías de desarrollo.

## 2. Cambios en vías de desarrollo en *La Celestina*

### 2.1. Variación de alomorfos condicionada por el contexto fonológico

<sup>12</sup> Como en el español moderno el clítico debe preceder a la forma flexionada o seguir al infinitivo, la posibilidad de que aparezca *entre* las dos formas verbales está excluida. Así \**quíerolo decir* es agramatical en el español moderno. En cuanto a la situación del español del siglo XVI véase Keniston (1937: 108-109).

<sup>13</sup> Véase Luna Traill (1972:193) y Pizzini (1982). Los ejemplos son de Luna Traill.

<sup>14</sup> Keniston dice lo siguiente al respecto: "[...] throughout the century is not uncommon to place the pronoun before the infinitive when a stressed element precedes the infinitive. The construction is, however, of decreasing frequency; of the 150 counted examples, 101 are found in the first half of the century [...]" (Keniston, 1937: 98)

**2.1.1.** Como se ve en (9), en *La Celestina* ciertas formas verbales presentan la ausencia del respeto de los límites morfológicos, que representa un nivel de conciencia lingüística menos desarrollada, aunque ya aparecen las formas modernas también, como se ve en (10):

- (7) a. Pármeno: A estos locos *dezildes* lo que les cumples; [...] mas esto se *porná* escarmiento daquí adelante con él. (CEL, 141)  
 b. Elícia: *Poneldos* a un palo [...] (CEL, 228)  
 c. Pármeno: Yo me lo havré de hazer, que a peor *vernemos* desta vez que ser moços despuelas. (CEL, 140)
- (10) Celestina: Ya va a la missa, mañana *saldrá* [...] (CEL, 132)

**2.1.2.** La época de *La Celestina* representa un período de transición desde el punto de vista de la variación de las formas del artículo femenino, puesto que tanto la variante *la* como las variantes *el* y *ell* podían preceder a un sustantivo femenino iniciado por cualquier vocal tónica o átona. La obra misma parece demostrar esta afirmación si se tienen en cuenta los ejemplos siguientes:

- (11) a. Pármeno: [...] la pena causará perder tu cuerpo y *el alma* y hazienda. (CEL, 139)  
 b. Pármeno: [...] pero assí, perdida toda *la esperança*, pierdo *el alegría* y lloro. (CEL, 126)  
 c. Celestina: [...] como dizen, *el esperança* luenga aflige el corazón [...]. (CEL, 115)

En el primer ejemplo el empleo de *el* delante de *alma* corresponde a la regla que comparte el español moderno con el castellano medieval, pero basándonos en las palabras de la segunda frase de Pármeno, podríamos suponer que en la época preclásica delante de *a-* inicial (tanto tónica como átona) se emplearía la variante *el*, (cf. *el alegría*), mientras que ante otra vocal la forma *la* (cf. *la esperança*).<sup>15</sup> Sin embargo, Celestina usa la solución *el esperança*, así que queda evidente que, al menos delante de sustantivos iniciados por vocal diferente a *a-* (tónica o átona), las variantes *el* y *la* alternaban libremente.

## **2.2. Los pronombres personales *nos*, *vos* y *nosotros*, *vosotros***

En cuanto a la cronología de la sustitución de *nos* y *vos* por las formas compuestas *nosotros* y *vosotros*, Gili Gaya, en su artículo escrito sobre este problema dice que "...en el siglo XV, y aun mucho después, el lenguaje cancilleresco y elevado usaba las formas simples con mayor frecuencia que la lengua ordinaria, como puede verse comparando las Crónicas de Juan II y Enrique IV con el *Corvacho* y *La Celestina*" (Gili Gaya, 1946: 115). *La Celestina*, pues, ya parece preferir las soluciones modernas. Llega a la misma conclusión Zumalacárregui (1997) en relación con las formas preposicionales, pues exa-

<sup>15</sup> Esta sería la situación en el español clásico, según afirma Lapesa: [en los siglos XVI y XVII] "... el artículo *la*, considerado ya como característico del género femenino, sustituye lentamente a *el* en casos como *el espada*, *el otra*; sólo queda *el* como femenino delante de palabras que empiezan por vocal *a* (*el altura*, *el arena*), sobre todo acentuada (*el agua*, *el águila*)" (Lapesa, 1988: 391).

minando la frecuencia de los comitativos medievales *connusco* y *convusco* en los textos del siglo XV observa que, por lo general, éstos son sustituidos por las formas analógicas *con nos*, *con vos* y *con nosotros*, *con vosotros*, respectivamente: “En el *Corbacho* se lee sólo una vez *conusco*, pues es más general (*con*) *nosotros* –têngase en cuenta que para la función de sujeto se utiliza con exclusividad *nosotros*, *nosotras*–. *La Celestina* y *El Buscón* prefieren ya las variantes modernas. No hay en ellas ningún caso del *conusco* medieval y sólo una vez figura *nos* en *La Celestina* tras la preposición *de*” (Zumalacárregui, 1988: 505).<sup>16</sup> Lo interesante desde nuestro punto de vista no es que *La Celestina* presente datos semejantes a los del *Corbacho*. Es de destacar, sin embargo, el hecho de que, por lo menos en cuanto a esta cuestión, *La Celestina*, obra procedente de finales del siglo XV, ya tiene características similares a las de una obra nacida en la época del español considerado clásico.

### 2.3. Morfología verbal

**2.3.1.** En cuanto a las formas verbales de segunda persona del plural, en *La Celestina* las formas antiguas coexisten con las modernas. Aunque Calixto a veces usa las formas más conservadoras, es más frecuente la solución sin *-d-* y sin diptongo:

- (12) a. Calixto: ¡O si *viníessedes* agora, Crato y Galieno, médicos, *sentiríades* mi mal! (CEL, 101)  
 b. Celestina: Assí, si vosotros buenos enamorados *avés* sido, *juzgarés* yo dezir verdad. (CEL, 229-230)

**2.3.2.** En *La Celestina* alternan las formas etimológicas *só*, *estó*, *vó*, *dó* con las modernas *soy*, *estoy*, *voy*, *doy*:

- (13) a. Pármemo: No sé qué haga, perplexo *estó*. (CEL, 129)  
 b. Pármemo: Como quisieres; aunque *estoy* espantado. (CEL, 134)  
 c. Calixto: ¡Sano *soy*, vivo *so*! (CEL, 123)  
 d. Celestina: [...] aunque a un fin *soy* llamada, a otro *so* venida [...] (CEL, 127)

Aunque no he realizado ninguna estadística sobre la proporción de las dos soluciones, he observado una notable predominancia de las formas modernas. Esto es lo que parecen demostrar indirectamente los datos ofrecidos por Gago-Jover: dos ediciones de *La Celestina* –la de 1499 y la de 1507– están entre los textos examinados por él, y como el autor no señala que presenten datos diferentes a los del resto del corpus, podemos suponer que la proporción de las formas etimológicas y nuevas corresponde esencialmente al promedio indicado, con predominancia de las últimas.

### 2.4. El empleo del futuro de subjuntivo en *La Celestina*

Desde el punto del empleo del futuro de subjuntivo, *La Celestina*, frente a las obras examinadas por Luquet (*vid. supra*), parece tener un lenguaje más bien conservador, puesto que el futuro de subjuntivo aparece en boca de personajes pertenecientes a niveles sociolingüísticos muy distintos: lo usa no sólo Calixto, sino también Pármemo, Sempronio y Celestina, como se ve en los ejemplos siguientes:

<sup>16</sup> El ejemplo de este *nos* preposicional aducido por la autora es el siguiente: “Déxame tu a Pármemo, que yo te le haré uno *de nos*; y de lo que hoviéremos, démosle parte.”

- (14) a. Calixto: [...] Y lo que te *dixere* será de lo descubierto... (CEL, 109)  
 b. Sempronio: [...] Todas cosas dexadas aparte, solamente sé atenta e yma-  
 gina en lo que te *dixere*, y no derrames tu pensamiento en muchas partes...  
 (CEL, 115)  
 c. Celestina: [...] Digo que me alegro destas nuevas, como los cirujanos de  
 los descalabrados; y como aquellos dañan en los principios las llagas, y en-  
 carecen el prometimiento de la salud, assi entiendo yo fazer a Calisto: alar-  
 garle he la certenidad del remedio, porque como dizen, el esperança luenga  
 aflige el corazón, y quanto él la *perdiere*, tanto ge la promete. (CEL, 115)  
 d. Pármeno: Como *quisieres*; aunque estoy espantado. (CEL, 134)

## 2.5. El orden de palabras en *La Celestina*

**2.5.1.** La colocación de los pronombres clíticos en *La Celestina*, de acuerdo con lo que dice Keniston sobre la sintaxis del español del siglo XVI, parece obedecer a las reglas medievales según se ve en (15): el clítico precedido de otro elemento se le antepone al verbo como se ve en (15.a), mientras que lo sigue, siendo éste el primer elemento de la frase como en (15.b):

- (8) a. Sosia: *Yo los* vi. (CEL, 282)  
 b. Calixto: ¿*Viéronte? Habláronte?* (CEL, 282)

**2.5.2.** En las construcciones de infinitivo el pronombre clítico puede intercalarse entre las dos formas verbales, independientemente de su orden, como se ve en (16)<sup>17</sup>:

- (9) a. Elicia: ¿*Verle* quieres? (CEL, 114)  
 b. Celestina: ¿*Quiéreslo* saber? (CEL, 114)

En *La Celestina* la promoción del clítico es posible con verbos separados, como en español medieval, según se ve en (17):

- (10) Calixto: ¿*Podría* **yo** hablar? (CEL, 112)

Por otra parte, frente a la promoción casi automática del clítico en las construcciones de infinitivo medievales, en el español clásico y moderno el pronombre átono puede aglutinarse al infinitivo, no sólo si hay algún elemento intercalado entre las dos formas verbales como en (18.a), sino también en los demás casos, según se ve en (18.b):

- (11) a. Sosia: Ante quisiera **yo** *oírte* esos miraglos. (CEL, 289)  
 b. Pármeno: Quiero *yrme* al hilo de la gente [...] (CEL, 141)

El clítico, en conformidad con las normas de la época, puede anteponerse o posponerse al infinitivo preposicional, aunque la anteposición arcaizante parece ser más frecuente.

- (19) a. Calixto: Si burlas, señora, de mí *por me pagar* en palabras, no temas, di verdad [...] (CEL, 253)  
 b. Calixto: Ayúdame aquí *a vestirlas*. (CEL, 259)

## 3. Conclusiones

<sup>17</sup> Luna Traill-Parodi (1974) sólo encuentran un caso de pronombre intercalado a las dos formas verbales en su corpus mejicano, pero según Keniston (1937) este orden es normal en el español del siglo XVI. Véanse Luna Traill-Parodi (1974: 200-201) y Keniston (1937: 108-109).

Hasta ahora se han examinado ciertas características morfosintácticas de la lengua de *La Celestina* en comparación con las del español llamado preclásico. Hemos demostrado que en la obra analizada alternan las formas medievales y las modernas, que con el paso del tiempo se van a consolidar como las normas del español clásico, lo cual indica que la obra representa una fase de transición en la evolución de la lengua española, en que lo antiguo está luchando con lo nuevo. A pesar de no disponer de un análisis estadístico en muchos de los casos presentados, podemos afirmar que el desenlace de dicha lucha en esta época todavía no parece estar resuelto. En la morfología nominal *nosotros* y *vosotros* parecen haber sustituido ya a las formas etimológicas *nos* y *vos*, y en la morfología verbal también predominan las soluciones nuevas del tipo *soy*, *voy* y *sentiréis* frente a las conservadoras *só*, *vó* y *sentiredes*, respectivamente. Resiste, sin embargo, el futuro de subjuntivo, que sigue en uso hasta en boca de los personajes vulgares, y el orden de palabras parece corresponder a las reglas medievales. Tal variedad de soluciones, en parte, se explica con la mezcla de los estilos correspondientes al nivel sociocultural de los personajes, pero no por ello deja de demostrar que se trata de un período de transición en que se están realizando varios cambios lingüísticos.

Para terminar, es interesante citar las palabras de Valdés, quien, en su *Diálogo*, contestando a la pregunta de un amigo suyo referente al estilo de *La Celestina*, dice lo siguiente: “[...] soy de opinión que ningún libro ay escrito en castellano donde la lengua sté más natural, más propia ni más elegante” (Valdés, 1976: 183). Si se tiene en cuenta que Valdés, gran crítico de Nebrija, en la mayoría de los casos tiende a preferir las formas modernas a las antiguas por lo menos en la prosa, podemos sacar la conclusión de que *La Celestina*, en este sentido, parece corresponder mayoritariamente al gusto valdesiano, cuyas normas son ya muy cercanas a las del español clásico.

## BIBLIOGRAFÍA

### Obras analizadas

- CEL: Rojas, Fernando de: *La Celestina*, Burgos, 1499. Ed. Pedro M. Piñero Ramírez, Colección Austral, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.
- LAZ: Anónimo: *La vida de Lazarillo de Tormes*, Burgos, 1554. Ed. Marcos Sanz Agüero, Colección: Poesía y Prosa Popular, Madrid, Ed. P. P. P. S. A., 1984.
- PCG: Alfonso X: *Primera crónica general de España*, ed. Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Gredos, 1955.
- CID: Poema de Mio Cid, Archivo Digital de Manuscritos y Textos Españoles (ADMYTE) 2, CD-ROM, 1995.

### Obras citadas

- ALARCOS LLORACH, Emilio (1988): «De nuevo sobre los cambios fonéticos del siglo XVI», en: Ariza., M.–Salvador, A.–Vindas, A. (eds.): *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Madrid, Arco/Libros, 47-59.
- CASTRO, Américo (1965): «*La Celestina*» como contienda literaria (*Castas y casticismos*), Madrid, Revista de Occidente.
- COROMINAS, Joan (1953-1957): *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos.
- GAGO-JOVER, Francisco (1997): «Nuevos datos sobre el origen de *soy, doy, voy, estoy*», *La Corónica*, 25, 2, 75-90.
- GILI GAYA, Samuel (1946): «Nos-otros, vos-otros», *Revista de Filología Española*, 30, 1946, 108-117.
- HERMAN, József (1997): *El latín vulgar*, Barcelona, Ariel.
- KENISTON, Hayward (1937): *The Syntax of the Castilian Prose. The Sixteenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press.
- LAUSBERG, Heinrich (1973): *Lingüística románica II. Morfología*, Madrid, Gredos.
- LAPESA, Rafael (1988): *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos.
- LUNA TRAILL, Elizabeth (1972): «Sobre la sintaxis de los pronombres átonos en construcciones de infinitivo», *Anuario de Letras*, 10, 1972, 191-200.
- LUNA TRAILL, Elizabeth–Parodi, Claudia (1974): «Sintaxis de los pronombres átonos en construcciones de infinitivo durante el siglo XVI», *Anuario de Letras*, 12, 1974, 196-204.
- LUQUET, Gilles (1988): «Sobre la desaparición del futuro de subjuntivo en la lengua hablada de principios del siglo XVI», en: Ariza., M.–Salvador, A.–Vindas, A. (eds.): *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Madrid, Arco/Libros, 509-514.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1989)<sup>20</sup>: *Manual de gramática histórica española*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MOLHO, Maurice (1969): «Essay sur la sémiologie des verbes d'existence en espagnol», *Linguistiques et langage*, Burdeos, Ed. Ducros, 1969, 57-99.

- NEBRIJA, Antonio de (1990): *Gramática de la lengua castellana*, Salamanca, 1492. Ed. Antonio Quilis, Madrid, Ediciones Centro de Estudios Ramón Areces.
- PENSADO, Carmen (1987): «Soy, estoy, doy, voy como solución de una dificultad fonotáctica», en: Alarcos Llorach, E. (ed.): *Homenaje a Alonso Zamora Vicente I*, Madrid, Castalia.
- PIZZINI, Quentin A. (1982): «The positioning of clitic pronouns in Spanish», *Lingua*, 57, 1982, 47-69.
- SALVI, Giampaolo (1991): «Difesa e illustrazione della Legge di Wackernagel applicata alle lingue romanze antiche: la posizione delle forme pronominali clitiche», en: *Miscellanea G. B. Pellegrini*, Padova, Unipress, 439-462.
- SCHMIDLEY, Jack (1988): «La -y de doy, estoy, soy, voy», en: Ariza, M.–Salvador, A.–Vindas, A. (eds.): *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Madrid, Arco/Libros, 611-619.
- VALDÉS, Juan de (1976): *Diálogo de la lengua*, Nápoles, 1535. Ed. José F. Montesiños, Colección Clásicos Castellanos, Madrid, Espasa-Calpe.
- ZUMALACÁRREGUI, Ángeles Libano (1988): «De las formas medievales *connusco*, *convusco* a las modernas *con nosotros*, *con vosotros*», en: Ariza, M.–Salvador, A.–Vindas, A. (eds.): *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Madrid, Arco/Libros, 501-508.
- WACKERNAGEL, J. (1892): «Über ein Gesetz der indogermanischen Wortstellung», *Indogermanische Forschungen* 1, 333-436.
- WRIGHT, Leavitt Olds (1932): *The -Ra Verb Form in Spain*, Berkeley, University of California Press.



ERIKA MEZŐSI

## EL CULTO A LA VIRGEN. PUENTE DE CULTURAS

I. Los magiares, que en el año 2000 celebran mil años de la fundación de su Estado, buscaban su derrotero en las postrimerías del siglo X. El Fundador del Estado, nuestro Rey San Esteban, eligió el camino de la cristiandad occidental, vinculando así nuestro pueblo con el resto de Europa y lo encomendó a la Virgen (Patrona Hungariae). Desde entonces somos conscientes de ser el Reino de María (Regnum Marianum), y hace ya mil años que nuestro pueblo mantiene viva la devoción a su Patrona.

Este espíritu, pensamiento y moralidad dio origen a uno de nuestros más apreciados vestigios medievales, a la más antigua composición poética húngara, bellísimo monumento lingüístico y literario. La *Lamentación de la Virgen en húngaro antiguo* (*Ómagyar Mária-siralom*), compuesta en torno al año 1300, sigue un modelo latino al igual que los demás ejemplos del mismo género medieval, escritos ya en lengua vulgar. Una parte de los *plantos*, extendidos por toda Europa, está dedicada a la figura de la Virgen. Es la liturgia del Viernes Santo la que mejor acerca a la Virgen Dolorosa a los fieles. Entre las dos lecturas bíblicas se deja oír la *sequentia*, verso melódico que sigue al *alehuya* (aunque este último se calla durante la Cuaresma): María llora su dolor, su pena, su angustia en el Gólgota, bajo la cruz de su hijo.

La liturgia del Viernes Santo inspiró el *Duelo de la Virgen* de Gonzalo de Berceo, llamado PRO S<sup>a</sup> (prosa, *pro sequentia*) por el primer poeta español de nombre conocido.

En cuanto a la *Lamentación de la Virgen en húngaro antiguo*, el *Plantus ante nescia* –recogido por la misma mano en el Códice de Lovaina– puede ser uno de los *plantos* que lo inspiró.

Investigaciones recientes hacen suponer que las dos piezas del Códice de Lovaina –el *Plantus ante nescia* y la *Lamentación de la Virgen en húngaro antiguo* (LVH) – son obra de un *scriptor* dominicano. Éste es un dato relevante para nosotros, aun desconociendo su identidad.

Por una parte, porque se trata de la Orden de aquel Santo Domingo, que nació en Castilla y murió en Bolonia, en el año 1221. En la Universidad de Bolonia conoció a Paulus Hungaricus, profesor de Derecho, quien le abrió paso a la Orden hacia Hungría. Quizá con él llegara a nuestro país el llamado Códice de Lovaina, utilizado por los dominicanos, al igual que el *scriptor* (acaso el mismo Paulus Hungaricus) que insertó en él el texto de la *Lamentación* en húngaro.

Por otra parte, la estrecha relación de Berceo con la Orden es evidente. Su primer poema canta a la *Vida de Santo Domingo* de Silos. El nombre del Abad de Silos fue tomado posteriormente por el Fundador de la Orden antes mencionado, en agradecimiento por su intercesión. El Monasterio de Silos, en la Provincia de Burgos, floreció a partir de los siglos X–XI, junto con el Monasterio de San Millán de la Cogolla, en La Rioja, donde se había instruido Berceo y que luego, ya de sacerdote, le sirvió de

residencia. Los dos monasterios fueron en la Edad Media focos importantes de la ruta de peregrinación que atravesaba Europa: el Camino de Santiago. Las anécdotas, ejemplos y canciones devotas de Berceo servían para animar, refrescar y deleitar a los peregrinos que llegaban cansados y agotados.

A base de lo anteriormente dicho y dada la coincidencia cronológica, existe la posibilidad de que Berceo conociera el contenido del Códice de Lovaina, incluyendo el *Plantus ante nescia*, que sirvió de modelo para la *LVH*.

A partir del siglo XV los peregrinos y romeros se dirigen también a los santuarios de la Virgen. Estos centros del culto a la Virgen velan y mantienen viva la tradición mariana popular. En los antiguos santuarios marianos húngaros, códices compuestos a principios del siglo XVI nos conservan Autos Sacramentales del Viernes Santo en los monasterios franciscanos de Csíksomlyó y Kanta (proximidades de Kézdivásárhely), Transilvania. Algunas de las lamentaciones de la Virgen y cantos litúrgicos que acompañan sus escenas, perviven en la tradición oral, y se cantan hasta hoy en forma de canciones tradicionales entre los *csángó* (húngaros en Moldavia, actual Rumanía) y hasta en Hungría (según el testimonio de la colección de Tura).

**II.** Volviendo a la más antigua lamentación de la Virgen, se nos brinda la oportunidad de comparar sus doce estrofas con la obra de Berceo, con aquellos fragmentos que muestran semejanza con el poema húngaro.

El único narrador de la *LVH* es María, quien grita su dolor dirigiéndose –según la tradición de los plantos– a la Muerte, al muerto (moribundo) y a los judíos, causantes de la muerte.

Végy halál engümet

eggyedüm illyen... (OMS 8)

Ó én ézes urodum,

eggyen-igy fiodum... (OMS 3)

Zsidóv, mit tész türvéntelen?

Fiom mért hol biüntelen? (OMS 11)

La situación narrativa es distinta en Berceo: María rememora su cuita, accediendo al ruego de San Bernardo, contándole la pasión de su hijo y entretejiendo en la narración el hilo de su propio duelo. (La situación es muy parecida cuando se recoge endechas, pero no *in situ*, en un entierro, sino pidiéndole al informante recordar la melodía, recitarla de memoria, en otro contexto, entre otras circunstancias.) Hemos de quitarle, por lo tanto, las partes didácticas, prescindir de los elementos históricos y explicativos hasta quedar con el núcleo del duelo: el lamento de María. María, aquí, no tan sólo se dirige a Cristo, hablándole, mas hay un diálogo entre los dos. Aunque el diálogo encaja perfectamente en la tradición de los lamentos, puede, asimismo, ser señal de que el duelo no transurre en la escena de la piedad, al pie de la cruz (1.), sino en una estación anterior de la Vía Crucis. Acaso es al encontrarse Jesús con su Madre Dolorosa (2.), la cuarta de nuestra Vía Crucis actual de catorce estaciones. (Otros momentos apropiados para la representación del duelo de la Virgen son: (3.) la escena de Betania y (4.) la búsqueda, antes del Gólgota. Sus características han sido estudiadas por Norbert Schmikli, a base de textos de códices húngaros.) El hecho de que María apelara a los judíos, rogándoles, confiando todavía en que los pueda apartar de

ejecutar lo que tienen pensado, alude a lo mismo. Más adelante, se dirige también a la Muerte.

En ambos poemas, en las escenas de piedad, se escucha el deseo de morir con el hijo, la *compassio*. El dolor de María es infinito al ver sufrir a su Hijo. El único que podría salvarla de tal dolor, es Jesús, el que la había salvado de todo sufrimiento, su hijo bueno.

Facía amenudo preces al Criador  
qe me dicesse la muerte ca me serié mejor. (Due.,54)  
Fijo, de salto malo siempre me defendiestes,  
qe yo pesar prisiese vos nunqua lo quisiestes. (Due.,127)

Kegyüggyetük fiomnok,  
ne légy kegyülm mogomnok!  
Ovogy halál kináál  
anyát ézes fiáál  
egyembelü üllýétük! (OMS 12)  
Volék sirolm-tudotlon (OMS 1)  
Síróv anyát teküncsed,  
buábelöl kinyúchad! (OMS 3)

En Berceo, aparecen también las señales exteriores del duelo –tan características a la Edad Media: abraza la cruz, la besa hasta donde alcanza, llora, se rasga la cara, el corazón le rabia, pierde fuerzas, gime, le falla el habla, al final se desmaya. Acaso la María de la *LVH* es más silenciosa, su dolor es más íntimo –pero con pocas palabras dice lo mismo: llora con llanto, le salen lágrimas de los ojos, su corazón cansa por la tristeza, desmaya:

Cadió en tierra muerta como de mal ravisoso (Due.,109)  
Te vérüd hiollottya  
én junhum olélottya. (OMS 4)

En los dos polos de la fuerza dramática está, por una parte, el dolor; y por otra, el amor infinito que llena el corazón de la madre. Los duelos de la Virgen nacieron con la finalidad de conmover profundamente el alma de los fieles. Intentan suscitar compasión mediante fuerte impacto emocional.

La clave de la situación dramática es la manera en que María se dirige a Jesús, la forma de llamarlo. Son los versos mejor elaborados, las imágenes de mayor riqueza expresiva, las joyas de los poemas.

La María de Berceo clama: *fijo, fijo* –con repetición casi idéntica a los latidos del corazón, en posición acentuada, al comienzo de verso. A veces aparece la forma diminutiva: *fijuelo*. Joaquín Artiles analiza el contenido encerrado: por un momento el diminutivo evoca la imagen de María acariciando con ternura al niño en Belén. Citando a Leo Spitzer afirma que los diminutivos funcionan como la signatura en clave en la música: determinan el tono de la frase.

Pero también se escucha la melodía de las aliteraciones:

Matat a *mi* primero qe a Christo *matedes*,  
Si la Madre *matáredes*, *mayor merced* abredes. (Due.,56)  
Volék sirolm-tudotlon.

Sirolmol sepedek,  
búol oszuk, epedek. (OMS 1)

Armonizan las anáforas y la estructura paralelística:  
*Día* tan embargoso, tan sin derechuria,  
*Día* en qui yo pierdo mi sol, Virgo María:  
*Día* qe el sol muere non es complido día. (Due.,141)

Szemem künvel árad,  
*junhum* búol fárad,  
 te vérüd hiollottya  
*én junhum* olélottya. (OMS 4)

Casi se oye la exclamación:  
*!Ai!* Fijo querido, Sennor de los sennores (Due.,73)  
*Uh* nekem, én fiom,  
 ézes mézül..! (OMS 6)

Finalmente, allí están las metáforas *iluminando* el corazón de todos nosotros:  
 Día en que yo pierdo mi sol, Virgo María,  
 Día en que el sol muere, non es complido día. (Due.,141)

Világ világa  
 virágnak virága (OMS 5)

**III.** Las semejanzas en el modo de ver y mostrar se nutren en las raíces de una cultura común. Los modelos latinos, comunes a toda Europa, determinaron en gran medida las imágenes y recursos poéticos de las lamentaciones de la Virgen en este período temprano. Hasta las melodías son comunes, ya que los *plantos* pertenecen a la gama universal del gregoriano.

Somos testigos del nacimiento de las endechas: el texto ya ha empezado su propio desarrollo en lengua vulgar. Más tarde, la melodía también reviste características individuales: Bartók y Kodály encontrarán los tonos más arcaicos de la canción tradicional húngara precisamente en las endechas, recogidas a principios de este siglo. El contexto litúrgico se mantiene en las oraciones populares arcaicas y las lamentaciones de la Virgen; pero el pueblo se identifica hasta tal grado con las lamentaciones que profanizándolas utilizará sus *topos* para expresar su propio dolor.

Con todo lo anteriormente dicho he querido subrayar la universalidad de las lamentaciones de la Virgen y las endechas. No cabe duda, sin embargo, que otra fuente de su belleza es su carácter individual. Tanto el pueblo español, como el húngaro, a lo largo de su historia, convivieron con otras culturas (moros, turcos). La gran riqueza de su desarrollo –detectables, ante todo, en las canciones tradicionales de mayor libertad creativa– puede deleitar igualmente al estudioso.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- VIZKELETI, András: "Világ világa, virágnak virága..." (Ómagyar Mária-síralom), Európa Kiadó, Budapest, 1986
- ARTILES, Joaquín: Los recursos literarios de Berceo, Ed. Gredos, Madrid, 1968
- SCHMIKLI, Norbert: Csíksomlyói Mária-síralmak elő- és utóélete In: A Czuczor Gergely Bencés Gimnázium évkönyve 1996-1997 Győr, 1997
- SCHÜTZ, Antal: Szentek élete, Pantheon Kiadó, Budapest, 1995



MÁRIA H. KAKUCSKA

**Juan Luis Vives y La Celestina**  
**La crítica literaria de Juan Luis Vives a base de la Celestina**

Desde Albert Szenczi Molnár<sup>1</sup>, pasando por Péter Pázmány<sup>2</sup>, hasta Lőrinc Orczy<sup>3</sup> en Hungría no hay escritor ni obra españolas tan conocidos como Juan Luis Vives<sup>4</sup>. La mención de la *Celestina*<sup>5</sup> fue omitida entre las obras citadas literalmente por Vives. No puedo asegurar que Albert Szenczi Molnár o Péter Pázmány leyeran la *Celestina*. Si Szenczi Molnár lo hizo sería por el año de 1621. Péter Pázmány cita en

- 
- <sup>1</sup> Albert Szenczi Molnár (1574-1634), traductor, filólogo, lingüista. En la dedicatoria de su *Imádságos könyvecske*, Haydelberga, 1621. (*Librito de oraciones*, penúltima edición: Sz.M.A., *Költői művei* (Obras poéticas). Confeccionadas para la prensa por Stoll Béla, Régi magyar költők tára (Inventario de antiguos poetas húngaros, en adelante RMKT/6.) Akadémiai, Budapest 1971.491-493.
  - <sup>2</sup> Péter Pázmány (1570-1637), arzobispo de Hungría. La personalidad más importante de la contrarreforma húngara. Obras destacadas: *Los cuatro libros del seguimiento de Jesucristo*, Viena, 1604, (traducción de la obra de Th. von Kempen *De imitatione Christi*); *Respuesta al tratado "De las cuasas de la corrupción del país"* (de Hungría) de István Magyari, predicador de Sárvár, Tyrnava, 1603; *Libro de oraciones cristianas*, Graz, 1606; *El credo de Juan Calvino*, Tyrnava, 1609; *Guía a la verdad divina*, Pozsony, 1613; *Predicaciones sobre los evangelios ordenados por la costumbre de la Santa Iglesia Católica para todos los domingos y algunas fiestas*, Pozsony, 1636.
  - <sup>3</sup> Lőrinc Orczy (1718-1789), general, político, prefecto, poeta y organizador de un círculo literario húngaro. A su propuesta tradujo Szlávy Pál (1755.VII.21. Derecske – 1809.III.13. után), notario en la Cancillería húngara, la obra de J. L. Vives *Introductio ad sapientiam: Bölcsességhez vezető út melyet Deák nyelven ki-adott régenten valentziai Vives János Lajos Most pedig azzal Magyar nyelvben édes Hazája nevendék Iffjainak kedveskedik Szlávy Pál, Pesten nyomtatottat Royer Antal betüivel, Urunk születése után 1779 Esztendőben*. (El camino a la sabiduría el que editó de muy antiguo el valenciano J.L. V. en la lengua latina y el que ahora regala Pál Szlávy en la lengua húngara a los jóvenes de su dulce patria, impreso en Pest con las letras de Antal Royer, en el año de 1779 después del nacimiento de nuestro Señor Jesucristo).
  - <sup>4</sup> Juan Luis Vives (Valencia 1492.II.6 – 1540, Brujas), pedagogo, filósofo, nació en una familia conversa. En 1509 llegó a París en busca de lecturas, y después vivió en Brujas, Lovaina, Inglaterra. Su familia sufrió ataques diversos de la Inquisición. Obras principales: *Commentarios en XXII libros de La ciudad de Dios del divino Agustino*, Lovaina, 1521; *La formación de la mujer cristiana*, Lovaina, 1423; *La introducción a la sabiduría*, Brujas, 1524; *Del socorro de los pobres*, Brujas, 1526; *De las disciplinas*, Brujas, 1531; *Del alma y la vida o Tratado del alma*, Brujas, 1538; *De la verdad de la fe cristiana*, Brujas, 1543.
  - <sup>5</sup> Fernando de Rojas, *La tragicomedia de Calixto y Melibea*, Burgos, 1499. (Edición utilizada: F. de Rojas, *La Celestina*, Colección Austral, Ed. 26°, Madrid, 1977.)

sus Predicaciones muchas ideas de la *Formación de la mujer cristiana*<sup>6</sup> de Vives. En sus citas se puede re

conocer la influencia directa de Vives. Pero en las partes donde para sus lectores húngaros pudiera ser difícil el entendimiento de las citas o alusiones españolas sustituye los originales españoles por los húngaros. De no haber procedido también así en el caso de la *Celestina*, pues la primera mención escrita de la tragicomedia de Fernando de Rojas sería el tomo de las Predicaciones de Pázmány publicado en 1636<sup>7</sup>.

Texto original de Vives:

“Todo esto estaría bien que cuidasen las leyes y los alguaciles. También debieran preocuparse de los libros pestíferos, como son, en España, *Amadís*, *Esplandián*, *Florisandro*, *Tirante*, *Tristán*, cuyas insulces no tienen fin y diariamente salen de nuevas; **Celestina**, **alcahueta**, **madre de maldades**, y *Cárcel de amor*. En Francia, *Lanzarote del Lago*, *Paris y Vienna*, *Ponto y Sidonia*, *Pedro de Provenza* y *Magalona y Melusina*, por fin hada inexorable. Y en esta Flandes, *Florio y Blancaflor*, *Leonela y Canamoro*, *Curial y Floreta*, *Píramo y Tisbe*. Otras hay romantizadas del latín, como las infacetisimas *Facecias del Poggio*, *Eurialo y Lucrecia*, *el Decamerón*, de Boccaccio, libros todos ellos compuestos por escritores ociosos, desocupados, sin humanidades... ¿qué placer puede hallarse en la narración de unas aventuras que tan neciamente fingen y donde mienten tan descaradamente?...”<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Juan Luis Vives, *De institutione feminae Christianae*, Louvain, 1523. La edición crítica: J.L.V., *De institutione feminae Christianae, liber primus*: introduction, critical edition, translation and notes by C. Matheeußen; C. Fantazzi, Translated by C. Fantazzi, Leiden; New York; Köln, Brill, 1996. (En adelante: crítica y página.)

<sup>7</sup> Péter Pázmány (1570-1637), *A Római Anya-Szent-Egy-ház szokásából minden vasárnapokra és egy-néhány innepekre rendelt evangéliumokrul predikációk*, Pozsony, 1636. (P.P., Las predicaciones sobre los evangelios ordenados por la costumbre de la Santa Iglesia Católica para los domingos y algunas fiestas, Pozsony, 1636.) En: Pázmány Péter Összes Munkái, Magyar sorozat, kiadta a Pázmány Péter Tudományegyetem Teológiai kara, I-VII. Budapest, 1894-1905.VI. (Pázmány Péter, *Obras completas*, Serie en húngaro, Editada por la Facultad de teología de la Universidad de Ciencias Péter Pázmány, I-VII, Budapest, 1894-1905.)

<sup>8</sup> Original de las traducciones españolas: Juan Luis Vives, *Obras completas, I-II*. Primera traslación castellana íntegra I directa, comentarios, notas y un ensayo bibliográfico por Lorenzo Riber de la Real Academia Española, Aguilar, Madrid, 1947.; Tomo I. 1003. (En adelante: Riber y tomo, página.) Fuente del volumen utilizado en la Biblioteca Széchényi: Juan Luis Vives, *Opera in duos distincta tomos*, ed. Huldeirus Coccius, Basilea, 1555, Caracteres romanos: 380 I-II.; II. t. Liber I. 657. (En adelante, Opera, tomo, página); Crítica, pp. 44-46.: “... Tum et de pestiferis libris cuiusmodi sunt in Hispania Amadisus, Splandianus, Florisandus, Tristanus: quarum ineptiarum nullus est finis: quotidie prodeunt novae: Celestina laena nequitiarum parens, carcer amorum. In Galia Lancilotus a Lacu, Paris et Vienna, Ponthus et Sydonia, Petrus Provincialis et Magalona, Melusina, domina inexorabilis. In hac Belgica Florius et Albus flos, Leonella et Canamorus, Turias et Floreta, Pirus et Thisbe. Sunt in vernaculas linguas trās fusi ex Latino quidam, velut infacentissimae Facetiae Poggii, Euryalus et Lucretia, centum fabulae Boccacii. Quos omnes libros conscripserunt homines otiosi, male feritati, imperiti, ... Iam cum narrant, quae potest esse delectatio in rebus quas tam aperte et stulte confingunt?...”



Texto transformado para su público por Pázmány:

“Tontería es leerles a las varonas cosas guerreras; nocivo el pregonarles historietas amorosas de las cuales no se obtiene sino veneno mortal, peligrosa maldad. ¡Oh! Tamaña insensatez la de aquellos padres y maridos si ponen en manos de sus esposas e hijas canciones amorosas, libros sobre los juegos amorosos; con ello lo que hacen es echarle leña al fuego, encendiendo en ellas la lascivia.”<sup>9</sup>

Todos los libros prohibidos por Vives son novelas. La lista de la lectura indicada para las muchachas, salvo una ligera modificación, es la misma que la de los muchachos<sup>10</sup>:

“... Acaso pregunte alguno cuáles libros deben ser leídos. Por lo que hace a unos cuantos, son conocidos de todos, a saber: los *Evangelios*, los *Hechos de los Apóstoles*, así como sus *Epístolas*; los libros históricos y morales del Testamento Viejo, San Cipriano, San Jerónimo, San Agustín, San Ambrosio, San Juan Crisóstomo, San Hilario, San Gregorio, Boecio, San Fulgencio, Tertuliano, Platón, Cicerón, Séneca y otros semejantes. Sobre algunos autores, tendrán que ser consultados varones doctos y sensatos. La mujer no seguirá a ciegas su propio juicio;...”<sup>11</sup>

Vives opina sobre las mujeres de acuerdo con las tradiciones cristianas<sup>12</sup>, como criaturas más falibles que el género masculino y por eso hay que organizar la educación de ellas con diligencia extraordinaria, principalmente en el ambiente domiciliario. No es posible confiar en su juicio independiente. La acción de la Celestina no educa a las muchachas jóvenes para una vida moral, para mujeres obedientes y servidoras de sus maridos, con su sitio en la cocina criando a los hijos, sino que exponiéndose a la seducción del amor, se produce el efecto contrario. Con la educación adecuada es posible alcanzar este cometido. Esta rigurosidad encaja muy bien con la personalidad más destacada de la contrarreforma húngara, con el más escrupuloso conocedor de Vives<sup>13</sup>: Péter Pázmány. Además de las obras habituales<sup>14</sup>,

---

<sup>9</sup> Pázmány Péter *Összes Munkái*. (Obras Completas), (en adelante: PÖM). Serie en húngaro, Editada por la facultad de teología de la Universidad de Ciencias Péter Pázmány. I\_VII. Budapest, 1894-1905. PÖM VII.t.621. Original de la versión española: eredetije: M. Kakucska, Péter Bod, Faustus Verancsics, *Vives y Hungría, Vives y Mohács, Los primeros húngaros que le conocieron*, In: Acta Litteraria Acad. Sci. Hung. XXXIII/1-4, (1991), 397-421.

<sup>10</sup> J. L. Vives, *De officio maritii*, Bruges, 1528. Riber, I.t. Cap. III. “Formación de la mujer

<sup>11</sup> Riber I.1005.; y Crítica, Caput V.50.; “... Porro quinam libri sint legendi (nam hoc quaerat aliquis) de quibusdam nemini non constat, velut de Evangeliiis Domini, de Apostolicis tum actis, tum Epistolis, de historicis et moralibus Veteris Instrumenti, de Cypriano, Hieronymo, Augustino, Ambrosio, Chrysostomo, Hilario, gregorio, Boethio, Fulgentio, Tertulliano, Platone, Cicerone, Seneca et similibus. Super quibusdam consulendi sunt docti et cordati viri, ne temere suum iudicium sequetur femina nec leviter disciplinis et litteris intincta falsa pro veris, perniciose pro salubribus, inepta et stulta pro gravibus et approbatis admittat. Erit omnino sciendi cupida ut rectius vivat, in iudicando autem meticulosa. ...”

<sup>12</sup> Sobre la falibilidad de las mujeres: la Biblia, apostel Pablo en las cartas a los de Corinto 1 y 2; Hieronymi, *Epistulae*, Ed.: Hilberg, Lipsiae, 1912. Y en las obras de los padres santos: Augustino, Santo Tomás de Aquino, etc.

<sup>13</sup> L.M. Kakucska, *J.L.Vives és Pázmány Péter a nőnevelésről*, In: ItK, 4-5.(1985), 479-485.

el arzobispo húngaro conoció escritos como *De anima y vida*, *De la verdad de la fe christiana*. Vives no analiza detalladamente las obras nocivas, pero de sus observaciones deducimos que las leyó.

La otra obra muy popular de Vives está dedicada a la elaboración de todos los detalles del proyecto educativo, data de 1531: *De las disciplinas*<sup>15</sup> En la primera, que consta de siete libros, *Causas de la corrupción de las artes en general (De causis corruptarum artium)* analiza las causas de la decadencia de las ciencias. Las siete artes liberales son la base de la filosofía, de la medicina, el derecho y la teología, la misma que, según Vives, tiene el valor más elevado. La literatura (poesía) junto con la historia son tareas del gramático<sup>16</sup>. Hay que mencionar que para Vives en muchos casos literatura es sinónimo de poesía, y viceversa. La segunda parte de la obra, *En que se trata del arte de enseñar*, se divide en 5 libros y un capítulo más sobre la *Vida y costumbres del humanista*, clasifica las ciencias desde el punto de vista de la fe, la que conduce mejor al hombre hacia Dios. Desde este punto de vista la literatura, la

---

(J.L. Vives y Péter Pázmány sobre la educación de las mujeres)

14 J. L. Vives, *De institutio feminae Christianae, De officio Mariti, Introductio ad Sapientiam*.

15 Juan Luis Vives: *De disciplinis, Bruges, 1531*, o J.L. Vives, *Über die Gründe des Verfalls der Künste, De causis corruptarum artium*, Lateinisch-deutsch Ausgabe, Übersetzt von Wilhelm Sendner unter Mitarbeit von Christian Wolf und Emilio Hidalgo-Serna, Herausgegeben, kommentiert und eingeleitet sowie mit Vives Leben, Bibliographie und Personenregister versehen von Emilio Hidalgo-Serna, Wilhelm Fink Verlag, München, 1990. (Humanistische Bibliothek: reihe 2, Bd.28). En adelante: *De disciplinis*, página. [Esta edición contiene sólo la parte primera; la II parte “*De tractandis disciplinis*” no; eventualmente, véase *Opera I-II*]

16 *De disciplinis*, Liber Secundus, qui est de Grammatica,

Caput I. Docet in servanda analogia, et in verborum delectu, quae ist via media tenenda: hanc vero quia plerique ignorarunt, linguam latinam fractam et inopem rediderunt. (Enseña el término medio que se ha de seguir en la observación de la analogía y en la selección de vocablos; porque muchos lo desconocieron, la lengua latina quedó empobrecida y quebrantada.)

Caput II. Artis praecepta commendatur, nimium negligentes corripuntur. Grammatici nomen quam olim honestum ac decorum; postea vero quam vile et abjectum.

(Recomiéndanse los preceptos del arte; repréndese la excesiva negligencia. Cuán honorable y decoroso fue en la antigüedad el nombre del gramático y, con el discurso del tiempo, a cuánta vileza y abyección llegó.)

Caput III. Acriter refutator eorum opinio, qui linguarum Latinae, et Graecae peritiam damnant, quod illis dicant ad haeresim hominis vi quadam trahi. (Refútase acremente la opinión de aquellos que condenen el conocimiento de las lenguas latina y griega, porque dicen que ambas a dos conducen por su propia fuerza oculta a la herejía.)

Caput IV. De poesi, ejusque magnavi: Quam fere omnes in universum Poetae pessimo malo ea abusi sint. (De la poesía su gran influencia; abuso que hicieron casi todos los poetas convirtiéndola en el más eficaz de los males.)

Caput V. De historia: quid ist, et qui eam primi mendaciis corruerint, et cur? (De la Historia; quién fue el primero que con mentiras la averió y por qué.)

Caput VI. Quae tractare historicum deceat, et quomodo: quam multa a multis in utroque peccantur. (Qué asuntos debe tocar el historiador y cómo debe tocarlos. Cómo son hartos los que en ambos extremos pecan mucho.)

poesía, no tiene mucho valor, ya que la gran parte de las obras se alejan de la realidad, de la verdad. Pero no condena a la literatura en general<sup>17</sup>. Luego sigue la clasificación atendiendo al objeto de las ciencias, sin ninguna jerarquía. Menciona dos disciplinas que se dedican al habla; la primera es la gramática, que se ocupa de la corrección, y la otra es la retórica, que analiza la elocuencia. La literatura, la poesía, aparece separada, y surge una ciencia nueva, la filología, cuya tarea es el comentario e interpretación de los textos<sup>18</sup>.

En la parte que examina las causas de la corrupción general de las ciencias y artes, donde analiza la decadencia del teatro, podemos leer con sorpresa su cambiada opinión sobre la *Celestina*: "... poco a poco, el teatro en masa se acogió a escabrosidades que siempre ganan el aplauso del público, a amores viciosos, artimañas de meretrices, a perjurios de alcahuetes, a fanfarronerías de soldados: cosas ésas que como se decían en corrales atestados de muchachos, doncellas, mujeres, masa humana de artesanos ignorantes, es indecible cómo se iban estragando las costumbres de la ciudad con aquellas representaciones y como incitaciones a la bellaquería, principalmente porque los autores de comedias siempre daban un desenlace feliz a las comedias de amores y de impurezas, pues si alguna vez les hubieran dado un desenlace catstrófico, alejaran de esos espectáculos al público para el cual se hubiera estudiado y preparado una tan amarga decepción. En este punto fue incomparablemente más cuerdo el que escribió en nuestro vulgar castellano la tragicomdeia de *La Celestina*, pues a los amores avanzados hasta un límite ilícito y aquellos deleites pecaminosos, dióles una amarguísima ejemplaridad con el trágico fin y la caída moral de los amantes, y a las muertes y violentas de la vieja alcahueta y de los rufianes que intervinieron en ese escarmentador celestineo."<sup>19</sup>

En este caso la causa de la opinión positiva de la obra de Rojas se halla en su utilidad. Al leer nuevamente la tragicomedia, reconoció la ejemplaridad ética del

---

<sup>17</sup> Obras de Vives que condenan a la literatura, poesía: *La verdad maquillada*, *La formación de la mujer cristiana*, *Commentarios en XII libros de La ciudad de Dios del divino Agustino*.

<sup>18</sup> Riber I. parte II. Libro I.p. 545. (Véase: *Opera II.*) "... Por lo que toca y atañe al habla, existen reglas que se refieren al cuidado y atildamiento de la elocución y constituyen la *Gramática*. Las hay que afectan a la adaptación del congruente discurso a los asuntos, a las personas, a los lugares, a los tiempos, y que constituyen la *Retórica*. El escrutinio de las materias y del lenguaje y de los autores antiguos, su atenta lección y la anotación correspondiente hecha con toda diligencia, que es un anejo de la Gramática, llámase *Filología* y el que la ejercita se llama filólogo. ..."

<sup>19</sup> Riber I. Parte I., Liber II., Capítulo IV., 416.1. (De la poesía, de su gran influencia, abuso que hicieron casi todos los poetas convirtiéndola en el más eficaz de los males.) Y Crítica: *De disciplinis, De causis corruptarum artium*, I. Pars, Liber II. secundus, caput IV. "De poesi, ejusque magna VI. quam fere omnes in universum Poetae pessimo malo ea abusi sint. "p.306.: "...nam si quando addidissent tristes exitus, deterruissent ab iis actibus spectatores, quibus eventus esset paratus acerbissimus. In quo sapientior fuit qui nostra lingua scripsit *Celestinam tragicomoediam*; nam progressui amorum, et illis gaudiis voluptatis, exitum annexuit amarissimum, nempe amatorum, lenae, lenonum casus et neces violentas: neque vero ignorarunt olim fabularum scriptores turpia esse quae scriberent, et moribus juventutis damnosa. ..."

desenlace trágico. El criterio de Vives en su crítica de las obras nunca es la belleza, o el entretenimiento, sino sus relaciones con la verdad y sus influencias positivas sobre la moral. La crítica negativa en *La formación de la mujer cristiana*, escrita para las muchachas jóvenes, no sería justo en una obra de la educación general, escrita después de ocho años, con toda probabilidad para los eruditos, varones peritos en la educación. El castigo general –la muerte– para todos los héroes, puede espantar al público de la imprudencia. Las dos opiniones contrarias revelan no sólo su indecisión sino su aptitud frente a la autocorrección. Vives tiene un problema doble con la literatura, la poesía: su relación con la realidad (verdad) y la la utilidad en cuanto a la educación moral. Lo que es real es útil. Lo que es verdad es útil. La poesía, la literatura, muchas veces no es verdadera, así, es mentira. Y la mentira no es útil. Pero según Vives no existe nada que no fuese bueno, que no fuese utilizable. La Naturaleza funciona bajo el principio de la utilidad. Esta idea la explica en su obra *Del socorro de los pobres*<sup>20</sup>, con cuyos pensamientos sobre el auxilio de los pobres y cómo educarlos se identificó el rosacruz alemán Johann Valentin Andrea<sup>21</sup> y más tarde también los francomasones. Este tratado no es una utopía usada en la época de Vives, sino una propuesta muy real para mejorar la situación de los pobres, su educación. Confrontado con la opinión oficial eclesiástica, propone, argumenta, sobre la posibilidad de reducir y aliviar la pobreza, y sobre la inutilidad del ocio y la holganza. Y holganza entonces era sibónimo de distinción. Los mercaderes quedaban incorporados entre los patricios si abandonaban sus actividades. La vida ociosa de Calixto nos revela su posición social, a la evz que podemos ver en ello la causa de su carácter enclenque. Nadie es tan enfermo, o tan incapaz, al punto de poder hacer nada. El criterio de utilidad de Vives tiene sus raíces en su propio origen, en su educación y en sus experimentos en el taller de lana. Un libro es útil si corresponde a los criterios de la realidad (verdad) y contribuye al afianzamiento de la moral. En el caso de la literatura (la poesía) la realidad, la verdad, es muy inestable. Se puede encontrar la mentira en los poetas, porque “... El manjar de los demonios, dice mi Jerónimo, son las creaciones de los poetas, ... cuyo corifeo es aquel desvariado e insano viejo de Homero, que siempre se deleitó en la mentira, ...”<sup>22</sup>. La invención poética, la ficción, se separa de la realidad, aparece en una forma embellecida,

<sup>20</sup> J.L. Vives, *De subventionem pauperum*, Bruges, 1526. En la Biblioteca Széchényi: *Opera*. II.t.890-922. és Riber: *Del socorro de los pobres*. I.t. 1355-1413. La edición crítica no fue posible de obtener: L.L. Vives, *Selected Works, Volume 4., De subventionem pauperum*, Ed.C. Matheeußen, Brüssels.

<sup>21</sup> Johann Valentin Andrea (17.8.1586 – 27.6.1654), teólogo luterano, escritor. Iniciador de las ideas rosacruces: *Fama fraternitatis*, 1615, *Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz*, 1616. Traductor de J.L. Vives, *De subventionem pauperum*, Bruges, 1526: *Welche in sich begreifen, wie man solle die Armen underhalten*, Durlaci, 1627. Véase: Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel: 22.153.3. Eth.8°. En adelante: Hab.

<sup>22</sup> J.L. Vives, *Veritas fucata*, Paris, 1514. La edición crítica: *Selected Works of J. L. Vives., Volume I. Vives. Early Writings. De initiis sectis et laudibus Philosophiae, Veritas fucata, Anima senis, Pompeius fugiens*. Edited by C. Matheeußen, C. Fantazzi, E. George, Leiden, 1987. (Además: *Veritas*.) p.78.1, 17-18,19,20-21.: “... Daemonum cibus sunt, inquit Hieronymus meus, carmina poetarum,... auctore illo... caeco et insano sene Homero, quem semper mendacio delectatum hoc erit indicio,...” y Riber I.t.281.

maquillada. Así no puede satisfacer los criterios de la verdad, y la realidad nacida es maquillada, o sea, mentira; no sirve a la educación moral. De este modo la *Celestina* es una obra condenada.

En 1518 escribe: “... Virgilio, cuando narra, nos lleva a un suceso actual y presente que vemos con nuestros propios ojos; hácelo con palabras tan justas y eficaces que por pequeña que sea la mudanza que en ellas se introduzca no tienen aquella fuerza ni la energía que puso en ellas el autor. ...”<sup>23</sup>. Lo que Vives pone en relieve es el uso de las palabras, la sugestividad: Virgilio influye no con su poesía sino con la fuerza retórica. Vives alaba no al poeta sino al orador Virgilio. Así escribe: “... esa fuerza de simpatía y atracción que Virgilio ejerce sobre las almas viene de que sus versos tienen una eficacia irresistible de enseñar, de deleitar de conmover. Estas son las virtudes del orador soberano y absoluto, con las cuales no solamente conduce a todos sus oyentes adonde le place, ...”<sup>24</sup> Vives hace un intento por explicar la literatura como el problema filosófico de la verdad y la mentira. Pero él no puede aceptar la ficción poética como realidad, porque la ficción es una especie de la mentira o, mejor dicho, de la verdad maquillada. La consecuencia: la literatura es inútil, debe rechazarse. Para salvar la literatura Vives intenta definir la poesía (la literatura) como parte de la retórica; ésto lo hizo en la crítica de Homero alabándolo como a excelente orador. Acepta la poesía (la literatura) única y exclusivamente si es posible concebirla como parte de la retórica. A los escritores les da tres posibilidades de alejarse de la realidad (verdad):

1. usar metáforas,
2. usar acontecimientos conocidos, pero sin añadir invenciones propias,
3. puede echarse mano de todo lo que nos facilita la ética o en general tiende a mejorar el modo de vida, aunque las invenciones poéticas tienen que inclinarse hacia el realismo.

Pero en el punto tercero concede a la ficción (la mentira) una posibilidad. Según las categorías anteriores, la *Celestina* releída conviene al criterio doble de la realidad y educación moral:

1. Con el desenlace trágico da un ejemplo de la educación de buena moral, y
2. con la acción verosímil responde a la exigencia de la realidad; su utilidad es indiscutible.

Interesantemente, no corrige su opinión en el caso de *Euryalo* y *Lucrecia*. Vives conoció excelentemente la literatura antigua y la literatura vernácula de su tiempo. La

---

<sup>23</sup> J. L. Vives, *Praelectio in Georgica Virgilii*, Louvain, 1518. No existe edición crítica, véase: *Opera II*, 76.: “... Vergilius quum narrat, perinde ducit nos in rem praesentem, ac si eam oculis contueremur, verbis enim aptissimis id facit, quae si vel paullulum commutes, non idem habeant virium, non illam habeant virium, non illam energiam. ...” y Riber I. *Praelectio* 547.

<sup>24</sup> Riber I. *Praelectio* 547. y *Opera II*.76.: “... Ego sane quid aliud esse crediderim, quam versibus ejus admirabilem inesse vim docendi, delectandi, ac movendi: nam hae virtutes summi ac absoluti oratoris, quibus ipse audientes amnes, quocunque collibitum fuerit, non modo libenter hilariterque sequentes ducit, sed invitos atque repugnantes, aut trahit aut impellit. ...”

rigurosidad escolástica de Vives puede constatarse en su clasificación de las ciencias y en su registro de lecturas:

1. la teología ostenta el valor más elevado,
2. entre sus lecturas recomendadas las más importantes son las de los santos padres, y finalmente,
3. hay que aferrarse estrictamente a la realidad y a la verdad.

A resultas de estos postulados tiene problema con la inclusión de la literatura, de la poesía. Con la recién nacida novela no sabe cómo proceder. Por esta inclusión de género no tiene una crítica positiva sobre la novela de Pío II. La *Celestina* no es una novela sino una tragicomedia; ya ha conseguido cabida en el teatro<sup>25</sup>. De la erudición de Vives llegamos a la conclusión de que no sólo que conoció excelentemente la literatura sino que fue un aficionado a ella. Esto nos lo confiesa con remordimiento en su dedicatoria a las églogas de Virgilio<sup>26</sup>: al cansarse de los estudios de las ciencias descansaba también con la ayuda de “las musas ligeras”, es decir, con la literatura. La solución a su dilema del juicio aferrándose a la realidad y a la utilidad de la educación moral cree encontrarla en la inclusión de la literatura, de la poesía, como parte de la retórica. La utilidad de la retórica yace en la educación del habla correcta. Así el problema de la utilidad general está solucionado; queda el de la moral. La exclusión de las partes indeseables, peligrosas, es la solución al problema, o sea, la introducción de un control, la censura. Así, por ejemplo, a Homero, “el padre de las mentiras”, hay que quitarle las impurezas, pero a la *Celestina* nunca.

La propuesta de Vives proviene de su situación. Como Fernando de Rojas, él descende también de una familia conversa que sufrió muchos ataques de la Inquisición<sup>27</sup>. Dejó Valencia a los 17 años para no volver jamás; ni en 1522 cuando le ofrecieron la cátedra vacante por la muerte de Antonio Nebrija en Alcalá de Henares<sup>28</sup>. Con su modo de vivir y con sus obras tuvo que responder no sólo a las propias exigencias sino también a las de la Inquisición. Siendo un converso fue mucho más riguroso en su juicio de las cosas que los viejos cristianos. No tuvo la posibilidad de pensar detalladamente las conclusiones de la función de la Censura, institución que tiene en su mecanismo rasgos muy semejantes a la Inquisición. Por

---

<sup>25</sup> J.L. Vives, *Commentaria in XXII libros De Civitate Dei Divi Aurelii Augustini*, Louvain, 1521. Ediciones utilizadas: Hab, Aurelius Augustinus, *Opera*, Antverpiae, 1576. Ficha: 5.35. Theol.2º y S. Aurelii Augustini, *De civitate Dei libri XXII*. Accedunt Commentari eruditi, et integri quidem, Joan. Ludov. Vivis, ... ac Leonh. Coquei. Francof. ac Hamburgi, 1661. Ficha: 10.Theol.4º

<sup>26</sup> J.L. Vives, *Bucolicorum Vergilii interpretatio*, [II.] Breda, 1537.; *Opera I*; Riber I. t.: *Interpretación alegórica de las bucólicas de Virgilio*, 920-923: “... Mas yo, creyendo con fe ciega en la autoridad de Aristóteles, autor de tal afirmación, no tendré reparo ninguno, en templar la severidad de mis estudios con esos asuetos agradables y en comentar las musas festivas, como lo acabo de hacer con Virgilio, en cuyas *Bucólicas* sorprendí sentidos mucho más elevados de lo que sospecha la generalidad de los gramáticos. ...”

<sup>27</sup> Miguel de la Pinta y Llorente y José María Palacio y Palacio, *Procesos inquisitoriales contra la familia judía del Vives; I. Proceso contra la memoria y fama de Blanquina March, madre del humanista*, Madrid-Barcelona, 1964. y Ricardo García Cárcel. *La Inquisición española*, Barcelona, 1976.

<sup>28</sup> José Jiménez Delgado, *Epistolario de Juan Luis Vives*, Madrid, 1978. La carta número 40.

una parte, Vives es un erudito que se anticipó a su época, quien crea en sus principios una ciencia nueva, la psicología, y con su proyecto de organización de las escuelas sienta las bases de la escuela primaria. Por otra parte, es un erudito que se apega en sus juicios a la escolástica, por ejemplo, en su opinión sobre las mujeres, en la jerarquía de las ciencias. Pero al contrario de sus contemporáneos eruditos, como Erasmo<sup>29</sup>, quienes escribían obras pedagógicas dedicadas a los aristócratas, sin ninguna propuesta concreta de realización, quedando así en el nivel de las utopías de la época; Vives es incomparable con su sentido práctico traído de casa en la elaboración de la posibilidad de realización. Su conservadurismo equilibra sus obras tardías como *De las disciplinas*, *Del alma y la vida*. Su obra tan popular escrita sobre la formación de las mujeres, dedicada a Catalina de Aragón, primera esposa de Enrique VIII, encaja con su espiritualidad en este tipo de literatura de la época<sup>30</sup>. Vives menciona también que la tarea de la educación de las mujeres es la conservación del (pudicia) pudor, sobriedad, y de la (virginitas) virginidad, es decir, la conservación de la pureza mental y carnal. La pérdida de éstas trae consigo la consecuencia del fracaso del objeto principal de la mujer: no encontrar varón para casarse. Con este objetivo, Vives educa a las mujeres muy prácticamente, no según los principios de la Iglesia (vida ofrendada a Dios) o a las exigencias antiguas, sino con el objetivo de casarse bien. La inmolación de la pureza carnal (de la virginidad) de melibea no satisface esta exigencia, así no puede ser ejemplo para las muchachas jóvenes. La explicación a esa contradicción de dedicar la obra a la reina inglesa y al mismo tiempo tratar sobre consejos prácticos sería que el intento de Vives fue dedicar su obra no a los aristócratas sino principalmente a los burgueses, como la familia de los Valdauras de Brujas, donde hizo de preceptor y después se casó con la hija de la familia.

Según los temas, Vives no es un teórico de la literatura<sup>31</sup>, sino un pedagogo, filósofo, que se ocupa de la teoría literaria por necesidades de la profesión. Las dos obras que él escribió como teorías son: *Introducción a las "Geórgicas" de Publio*

<sup>29</sup> Por ej.: Erasmus Roterodamus, *Christiani matrimonii institutio, Institutio principis christiani, De pueris instituendis, etc.*

<sup>30</sup> Francesco Barbaro, *De re uxoria*, 1416. Leon Battista Alberti, *Della famiglia*, 1432-43; también exigen un conocimiento de la literatura por parte de las mujeres.

<sup>31</sup> Obras de J. L. Vives que critican la literatura, la poesía:  
positivamente:

1518 Praelectio in Georgica Vergilii  
1523 Veritas fucata sive de licentia  
poetica: quantum poetis liceat a Veritate abscedere (II)  
1523 De ratione studii puerilis  
1531 De disciplinis libri XXII.  
1532 De ratione dicendi  
1537 Bucolicorum Vergilii interpretatio

negativamente:

1514 Veritas fucata (I.), Paris  
1521 Commentaria in XXII libros De Civitate Dei divi Aurelii Augustini:  
contra el teatro  
1523 De institutione feminae Christianae: la más negativa

*Virgilio 1518 (Praelectio in Georgica Vergilii)*<sup>32</sup> y en dos variantes escritas *La verdad maquillada 1514* y *1523 (Veritas fucata)*. Su opinión negativa sobre la literatura, (poesía), aparece en sus obras pedagógicas. En las que tratan sobre la organización o de la teoría de las ciencias o de la literatura no se halla crítica negativa. Es muy interesante que no siga las huellas del muy apreciado Aristóteles, sino las de Plutarco y Basilio el Grande, pues las obras de éstos actúan en él como un antídoto.

La propuesta de censura de Vives fue acogida muy pronto, y de la mejor manera: en 1557 el papa Pablo IV redactó su “Índice expurgatorio” y la posteridad lo perfeccionó.

---

<sup>32</sup> L.23.



ÉVA SIMON

## CARACTERÍSTICAS DE LA POESÍA AMOROSA DE JUAN DE MENA\*

Hasta hoy se ha hablado poquísimos de la poesía amorosa de Juan de Mena. Sin embargo, si sus contemporáneos lo alababan principalmente por esta poesía y no tanto por sus obras mayores, debía haber una causa seria para tal elogio.

Sabemos poco de la vida de Juan de Mena y menos todavía de las circunstancias en que nacieron sus obras. Según los críticos, los poemas menores de Mena debieron componerse entre 1444 y 1455, cuando el poeta pertenecía a los literatos de la corte de don Juan II. Sin embargo, tanto el período de sus estudios en Salamanca (después de 1432), como su viaje a Italia, a la corte de Eugenio IV (entre 1442 y 1443), debieron influenciarlo decisivamente. Testimonio de este influjo italiano es justamente su *Laberinto*, terminado en 1444.

Para la presente exposición utilizo la edición de las Obras completas de Juan de Mena preparada por Miguel Ángel Pérez Priego, publicada en 1989<sup>1</sup>. En esta edición los poemas menores de tema amoroso son veintidós<sup>2</sup> y no son presentadas las obras menores de dudosa autoría. En lo sucesivo voy a utilizar la denominación ‘*canción*’ para los poemas de una o dos mudanzas<sup>3</sup>, de tipo villancico, y el término ‘*copla*’ a los poemas más largos, que son generalmente coplas reales<sup>4</sup>. No utilizaré estos términos para los dos poemas restantes del *corpus* de base (Nos. 20 y 21), que por su forma excepcional podrían designarse al máximo como ‘*elegías*’<sup>5</sup>.

María Rosa Lida de Malkiel, hablando de la poesía amorosa de Mena<sup>6</sup>, llama la atención sobre algunas características generales de estas obras: según ella, Mena hereda de la escolástica medieval la concepción de que la dama es el remate de una escala de perfectibilidad<sup>7</sup>, que en la temática las penas de amor se contraponen a la lógica y al razonamiento<sup>8</sup> y que en los poemas se utiliza una técnica introspectiva en

---

\* Este artículo fue realizado con la ayuda de la Fundación por la Ciencia Húngara del Banco de Crédito de Hungría (A cikk az MHB “A Magyar Tudományért Alapítvány” támogatásával készült.)

<sup>1</sup> Mena, Juan de: *Obras completas*, Ed., intr. y notas de M. A. Pérez Priego, Planeta/Autores Hispánicos, Barcelona, 1989

<sup>2</sup> Nos. 1-22

<sup>3</sup> Nos. 1-7

<sup>4</sup> Nos. 8-20

<sup>5</sup> Por su temática, mas no por su forma.

<sup>6</sup> Lida de Malkiel, M<sup>a</sup> Rosa: Juan de Mena, *poeta del prerrenacimiento español*, El Colegio de México, México, 2<sup>a</sup> ed. 1984, pp. 87-103

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 88-89, el ejemplo es la copla No. 8 en la ed. de Pérez Priego

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 90, los ejemplos son las coplas 11, 15 y 17 en la ed. de Pérez Priego

la presentación del amor<sup>9</sup>. Además subraya la nota pesimista vehemente de la poesía amorosa de Mena, en lo que difiere decisivamente - según ella - de la lírica provenzal<sup>10</sup>, la profunda intelectualización de los sentimientos<sup>11</sup>, la introducción de sus lecturas doctas en los poemas<sup>12</sup> y el juego conceptual en términos más bien de teología que de religión<sup>13</sup>. Lida de Malkiel subraya el origen provenzal de esta poesía y demuestra la diferencia ideológica entre el *Dolce stil nuovo* y los conceptos de Mena representados en la copla No. 9, *Presumir de vos loar*<sup>14</sup>. Sin embargo, si revisamos su enumeración de características, nos damos cuenta inmediatamente de que no sólo se pueden reconocer entre éstas las reglas de la lírica provenzal sino, considerándolas íntegramente, como un sólo grupo, representan también los valores temáticos del *Dolce Stil Nuovo* y de los tres grandes poetas del Humanismo italiano, Dante, Petrarca y Boccaccio<sup>15</sup>, además que algunas de éstas pueden radicar también en la poesía galaico-portuguesa.

Mena conoce e interioriza los temas y características recónditas de sus predecesores, pero los cambia y los individualiza artísticamente, a la vez que opta por expresarlos dentro de las formas tradicionales españolas y no, según la moda de entonces, en formas tomadas de la tradición italiana. Y lo hace con tanto éxito, que sus sucesores abandonan las invenciones formales más artificiosas y regresan a la copla española<sup>16</sup>.

La disciplina filosófica que reflejaría la poesía amorosa de Mena sería, naturalmente, el elogio de la dama y del amor como vía de perfección para el amante, según afirma Lida de Malkiel<sup>17</sup>. Y, evidentemente, encontramos algunos poemas de Mena que pertenecen al grupo temático de la '*lauda*', cuya base es justamente esta concepción: la idea de la salvación por la vista de la dama, en la canción No. 7, *Oiga tu merced y crea*

...hombre que tu gesto vea,  
nunca puede ser perdido.

(vv. 3-4, de estribillo), o

Pues tu vista me salvó,...

(v. 13)

...pues que, señora, de muerte  
tu figura me libró,...

(vv. 15-16), o la copla No. 8, *Más clara que non la*

*luna*, donde se nombra también al mismo Petrarca, como profeta de las virtudes de la dama:

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 91, los ejemplos son las coplas 13, 17 y 18 en la ed. de Pérez Priego

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 99-103

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 88, el ejemplo es la copla 18 en la ed. de Pérez Priego

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 92

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 94-99, los ejemplos son las coplas 11, 18 y 20 en la ed. de Pérez Priego

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 87 y p. 96

<sup>15</sup> Es importante aclarar que en Mena las ideas del *Dolce stil nuovo* y de los tres grandes autores italianos se confunden y son también mezclados con la filosofía provenzal.

<sup>16</sup> Respecto al éxito de la copla: Beltrán, Vicente, *op. cit.*, p. 130

<sup>17</sup> Lida de Malkiel, M<sup>a</sup> R., *op. cit.*, pp. 87-90

*Quanto bien dixo Petrarca  
por vos lo profetizó.*

(vv. 19-20), y donde no sólo el léxico - en el cual se encuentra el adjetivo 'gentil' también, clara evocación de la canción dolcestilnovística -, sino la declaración del poeta para el más alto elogio a la dama, muestra reminiscencias de las ideas de los autores italianos:

*Quien vos dio tanto lugar  
de robar  
la fermosura del mundo,  
es un misterio segundo  
e profundo.*

(vv. 41-45). La misma idea se expresa en la copla No.9, *Presumir de vos loar*, cuando en el fin Mena pide a la dama:

*Mas aquel que poco sabe,  
su gran culpa lo disculpa:  
con el saber que me cabe  
consentid que vos alabe,  
non cargándome de culpa.  
Que Dios sabe si querría  
loarlo como lo veo,  
porque gloria me sería  
que con esta mano mía  
acabasse tal deseo.*

(vv. 81-90). La señora alabada es adorada como cosa celestial (vv.25-26), porque por su perfección el poeta está seguro de que:

*Humano poder no fuera  
bastante de vos fazer,...  
(vv. 61-62), y declara:  
...que Nuestro Señor poderoso  
se falla vanaglorioso  
en fazer vuestra beldad.  
(vv. 48-50).*

No es tampoco una casualidad que en la copla No. 18, *Ya non sufre mi cuidado*, que es un *lamento*, se cuente la táctica amorosa de utilizar una 'donna schermo' para encubrir la verdadera identidad de la mujer amada, exactamente como se cuenta en la *Vita nuova* de Dante:

*Si me preguntan algunos  
por mi señora, les muestro,  
por contentar a los unos,  
otra alguna en nombre vuestro.*

(vv. 145-148), y que en la misma se hable del purgatorio:

*Mis penas mirando luego,  
quiero que de vos se teman  
aquellas flamas de fuego*

*que menos arden que queman.  
Ya lo cual por fama rasa  
bien ha fecho ser notorio,  
quemándose en esta brasa,  
vuestro deseo ser causa  
para mí de purgatorio.*

(vv. 91-99) o, en la copla No. 11, *¡Guay de aquel hombre que mira...!*, donde se menciona el limbo, porque el poeta todavía concede a la dama que su desfavor y victoria sobre él sean neutros:

*Aunque ramo por memoria  
vos dé Diana de palmas,  
en aver de mí victoria  
non avrés pena nin gloria  
más que en el limbo las almas.*  
(vv. 106-110).

En la elegía del *Claro oscuro* no es el fuego de amor el purgatorio por donde pasa el poeta amante, sino su fe, o sea su lealtad a la dama:

*¡O cuánto bastó mi fe,  
mi fe por do es notorio  
que posseo  
tal pensamiento que sé,  
sé que será purgatorio  
del desseo!*

(vv. 109-114). Este purgatorio purifica de veras el alma del poeta, no como en la copla No. 18, donde sólo causa sufrimiento y no da esperanza de salvación. En el *Claro oscuro*, en cambio, se expresa de nuevo la idea beatificante del amor de la dama después de haber pasado el purgatorio, como sucede en la *Divina Commedia* de Dante también:

*Si sola quisiesse quien,  
quien podría fazerme firme  
en la virtud,  
luego mi tardado bien  
bien podría restituirme  
la salud.*

(vv. 147-152).

Además de estas composiciones, tenemos tal vez también otro ejemplo de paralelo con los autores italianos, en este caso con Petrarca, la canción No. 4, *¡O quien visto vos oviese!*, un tanto oscuro, por cierto, en que el estribillo breve, de dos versos, comienza en su primer verso quebrado con la palabra clave de *'querella'*<sup>18</sup>. Aunque

---

<sup>18</sup> Esta palabra fue interpretada por Pérez Priego como juego del doble sentido de *'queja (de dolor)'* y *'acusación'* (Mena, Juan de: *Obras completas*, ed. cit., p. 6, n.6. El Brocense no explica esta palabra, y en la otra ed. de Mena, Juan de: *Obra completa*, Bibl. Castro, Turner, ed. cit., en el Glosario final no se recoge como cultismo.) y no figura en el vocabulario de los poetas de la generación de Mena, ni en el de los poetas anteriores, como Santi-

Mena la pudo tomar de sus predecesores peninsulares y, además, no solo del italiano, sino también directamente del latín, de inmediato salta a la vista el soneto de Petrarca, *Già desiai con sì giusta querela*<sup>19</sup>.. El paralelo que menciono es reforzado con el hecho de que la misma canción de Mena temáticamente armoniza con el soneto *Aspro core et selvaggio, et cruda voglia*<sup>20</sup> de Petrarca, tema al cual se alinean, por otro lado, varias coplas de Mena<sup>21</sup>.

La acentuada melancolía, el amor representado por una dama sin rasgos determinados, la memoria de las emociones sentidas y el recurso estilístico de la antítesis en todos los niveles, el uso de ejemplos tomados de la antigüedad, por otra parte, evocan del mismo modo el arte de Petrarca.

Pero regresemos a la afirmación de Lida de Malkiel, o sea, que Mena expresa en su arte la filosofía vigente de su época. Es un error pensar que todos los poemas menores pertenecen a la corriente ideológica representada por la lírica provenzal y el arte italiano. Fuera de los poemas que mencionamos, no hay más obras menores que se puedan enlistar en esa categoría. Los rasgos que caracterizan la mayor parte del *corpus* examinado, no concuerdan con lo que hemos dicho hasta aquí. Ya en la copla No. 15<sup>22</sup>, *Por ver que siempre buscades*, donde todavía aparecen términos teológicos, éstos ya se contraponen al amor sentido y al loor de la dama:

---

llana, por ejemplo, mas aparece entre los vocablos usados - aunque poco usados - de la generación que sigue a la de Mena. (Consúltase Beltrán, Vicente, *op.cit.*, Anexo 5., pp. 222-224 y Anexo 6. p. 229. Sin embargo, debo llamar la atención a que los datos mencionados son sólo indicativos, porque Beltán confiesa en la página 109 de su libro, haber analizado léxicamente sólo dos canciones de Mena. Así las estadísticas de los Anexos no representan la verdadera situación.) La situación parece ser clara: Mena introduce un vocablo de difícil interpretación y como en muchas otras cosas, los jóvenes lo siguen y aceptan su innovación. Aunque esta palabra fue ya usada en el Medioevo y tenemos noticias de ello desde Berceo, no debemos abandonar totalmente la idea de la introducción o, mejor dicho, el redescubrimiento de esta palabra con significado algo diferente del ya conocido.

<sup>19</sup> Petrarca, Francesco: *Canzoniere*, CCXVII: *Già desiai con sì giusta querela/e'n sà fervide rime farmi udire,/ch'un foco di pietà fessi sentire/al duro cor ch'a mezza state gela;/et l'empia nube, che 'l rafredda et vela,/rompesse a l'aura del mi' ardente dire,/o fessi quell'altrui in odio venire, che' belli, onde mi strugge, occhi mi cela.//Or, non odio per lei, per me pietate,;/cerco; ché quel non vo', questo non posso;/tal fu mia stella, et tal mia cruda sorte!//Ma canto la divina sua beltate;/ché, quand'i' sia di questa carne scosso,/sappia 'l mondo che dolce è la mia morte.*

<sup>20</sup> Petrarca, Fr.: *Canzoniere*, CCLXV: *Aspro core et selvaggio, et cruda voglia/in dolce, humile, angelica figura,/se l'impreso rigor gran tempo dura, avran di me poco honorata spoglia;/ché, quando nasce et mor fior, herba et foglia,/quando è il dì chiaro, et quando è notte oscura,/piango ad ogni or. Ben ò di mia ventura,/di Madonna, et d'Amore, onde mi doglia.//Vivo sol di speranza, rimembrando/che poco humor già per continua prova/consumar vidi marmi et pietre salde//Non è sì duro cor che, lagrimando,;/pregando, amando, talor non si smova,/né sì freddo voler, che non si scalde.*

<sup>21</sup> Coplas 16, 17, 18

<sup>22</sup> La numeración evidentemente, como lo hemos dicho, no es orden cronológico. Sin embargo, léxicamente y por varios paralelos de versos y con obras mayores, se pueden agrupar los poemas menores de Mena. A la presentación de esta agrupación regresaré en las conclusiones.

*Si dezís en quanto toca  
de ser vos de mí loada,  
aunque mi fiesta era poca,  
jamás puedo ver mi boca  
en otra cosa ocupada,  
tanto que Dios me dé,  
aosadas, más saludes,  
de quantas vezes dexé  
a Nuestro Señor e loé  
vuestras muy grandes virtudes.*  
(vv. 21-30).

La hipérbole sacroprofana es general en la península, como lo expone Lida de Malkiel<sup>23</sup>. Podríamos llamar general también la contraposición del amor a la razón - cosa inimaginable para los provenzales y dolcestilnovistas, pero conocido, aunque de manera diferente, por Petrarca. Sin embargo, los versos de Mena en este sentido son excepcionales y muy personales:

*Por ver que siempre buscades  
cómo me dedes pasión,  
quiero fazer que sepades  
cómo en ello más usades  
de querer que de razón.*  
(vv. 1-5).

Se trata todavía de un amor inalcanzado, '*amor de lonh*' provenzal, de la lealtad y el servicio de la dama, pero esta contraposición de amor-razón y las palabras finales de los primeros versos: *buscades* - *passión* nos introducen paulatinamente al maduro mundo poético amoroso de Mena. Todos los otros poemas menores, con excepción de las elegías y de la canción No.5, *Porque más sin dubda creas*, donde la formulación del tema es muy general, hablan manifiestamente de un amor pasional, corporal, a conseguir o a reconquistar.

Este tema no es una rara curiosidad, ya que lo hubo siempre en el folklore, como la encontramos en la lírica provenzal también. La peculiaridad de Mena es el uso patente, no disimulado, del léxico erótico y los violentos sentimientos subjetivos e interiorizados. Hay una estrecha relación entre la voluntad de expresar la pasión personal de Mena y sus quejas y dolores continuamente recalcados, que muchas veces llegan hasta maldecir a la amada - cosa inimaginable en la poesía culta de los siglos anteriores. A este grupo de expresión desmesurada pertenece la ya mencionada copla No. 12, *A ti, sola turbación*, en que el poeta que padece '*desseo*', '*turbación*', '*tormentos*' y '*tientos*', se lamenta:

*De tal guisa quedo preso  
por desseos y pesar  
que al querer del pobre seso  
cuidados no dan lugar;  
...  
nunca obran mis sentidos*

---

<sup>23</sup> Lida de Malkiel, M<sup>a</sup> Rosa, *op.cit.*, pp. 92-98

*ni mi seso como deve.*

(vv. 73-76 y 79-80).

Igual parece ser la situación descrita en la copla No. 14, *¡O rabiosas tentações!*, aunque puede ser también que se trate de los favores perdidos de la dama. En la copla No. 13, *Cuidar me faze cuidado*, el poeta declara que

*La sobra de los pesares,  
dolores y sentimientos  
en assaz bajos lugares  
pone altos pensamientos;...*

(vv. 9-12) y pide a la amada:

*ved un cuerpo pecador  
cómo bive,  
que tales fechos de amor  
en sí resçibe.*

(vv. 45-48). El poeta debe sufrir todo su mal, porque:

*Grande fue el atrevimiento  
que cobré con el deseo,  
y mayor, el pensamiento  
de cuitas en que me veo:...*

...

*Non dubdé de acometer  
amores en tal lugar,  
que esperança de bien aver  
esforçó mi desear;...*

(vv. 25-28 y 33-36), pero la dama deseada no lo favorece. Por eso el poeta piensa:

*Trasmudó naturaleza,  
devedando voluntad,  
tu mesura en tal crueza  
que non basta mi humildad;...*

(vv. 97-100). Me parece importante, desde el punto de vista de lo que dijimos sobre las exageraciones de Mena, que la 'mesura' de la dama, virtud ejemplar en la Edad Media, tan fácilmente se pueda titular crueldad - o frialdad en otras coplas -, o sea, que sea convertida por la exaltación excesiva del enamorado en una característica que merece reprobación.

La otra modalidad del tema de la pasión es cuando la mujer amada y obtenida pone fin a los placeres del poeta todavía enamorado. A esta línea temática pertenece la copla No. 16, *Si gentíos universos*. El poeta no entiende la actitud de su señora:

*Non sé quién te consejó  
tanto yerro  
nin quál causa te movió  
que de ti partiesse yo  
con destierro,...*

(vv. 31-35), y aunque primero diga que no dejará el servicio de la dama, le reprocha:

*La cruda feroçidad*

*de león,  
do siente ser humildad,  
subjuzga su brevedad  
a perdón;  
pero tú, endurecida  
robadora,  
presumiendo ser temida,  
quieres ser más homiçada  
que señora.*

(vv. 51-60). Por eso el poeta dice estar:

*Guerreando yo conmigo  
cada ora,...*

(vv. 11-12), y confiesa:

*...fazes mi mal raviado  
ser tamaño,  
que con fuego peligroso  
mis ojos sin más reposo  
amen daño.*

(vv. 26-30). La misma situación se esboza en la copla

No. 17, *¡Ya dolor del dolorido...!:*

*después que gané sirviendo,  
por do pierdo lo servido.*

(vv. 6-7). Y en esta copla ya nos encontramos por to-

do el poema con las formas retóricas y el estilo tan conocidos del *Laberinto*:

*En perder quanto esperaba  
tantas cuitas cobraré,  
que en cobrarlas perderé  
quien perderme deseava.  
La cruel que me penava  
y mis penas non requiere,  
non sé por qué perder quiere  
un perdido que ganava.*

(vv. 17-24). En esta copla el poeta ruega a la amada:

*non quieras quien te desea  
que fenesca desseando.*

(vv. 55-56). Y aunque la tristeza por la crueldad de la

dama es muy grande, Mena confiesa:

*De bivar sin desear  
quantas vezes he memoria,  
mi dolor m'es mayor gloria  
que la vida sin amar.*

(vv. 65-68).

La memoria es también una idea clave en la poesía amorosa de Mena. Lida de Malkiel llama la atención sobre la peculiaridad de que el poeta quiera repasar por la



memoria los logros amorosos<sup>24</sup>, cuya explicación encontramos en la copla No. 18, *Ya non sufre mi cuidado*:

*Que en el tiempo de la gloria  
más es que gloria pensar  
reduzir a la memoria  
quanto plazer e victoria  
se cobró por afanar.*

(vv. 176-180), y cuya manifestación es la canción No. 1, *Donde yago en esta cama*. Sin embargo, la situación representada en esta canción es conocida en el folklore, como *alba*, y tampoco es peculiar la voz masculina y la memoria del amor perdido en las canciones tradicionales. El hombre que partió 'de entre brazos de' su 'dama', dice:

*A bueltas del mal que siento,  
de mi partida, par Dios,  
tantas veces me arrepiento,  
quantas me miembro de vos:...*  
(vv. 5-8).

Por sus rasgos fundamentalmente folklóricos, esta canción podría ponerse en paralelo con la canción No. 6, *Ya, mi bien, vos remediad*, que es un *commiato*.

Otro rasgo temático importante aparece también en la canción No. 1, *Donde yago en esta cama*: la fama, en este caso no la fama del poeta, sino la noticia de su conocido amor, a continuación de los versos ya citados:

*...me hazen fama  
que de aquesto adolescí,  
los que saben que partí  
de entre brazos de mi dama.*

(vv. 9-12). Sabemos que en la poesía culta - provenzal o dolcestilnovista - era obligatorio mantener el secreto de amores. Ya citamos también el pasaje de la copla No. 18, *Ya non sufre mi cuidado*, en que Mena promete a su dama nombrar a otra mujer si le preguntan por su amada, para mantener el secreto tradicional<sup>25</sup>. Sin embargo, pocos versos después de esta promesa, dice:

*De otra nombrar pensando  
en algund caso que toca,  
al vuestro nombre hablando  
se me va luego la boca,  
tanto que a los que desplaze  
me lo notan a grand mengua,  
mas a mí, que satisfaze,  
en grado sin fin me plaze  
de tal yerro de mi lengua.*

(vv. 154-162) - o sea, ningún problema, porque para el poeta el orgullo que siente por su amor se puede expresar solamente en 'publicarlo', como en la *lauda* No. 9, *Presumir de vos loar*, también citada:

---

<sup>24</sup> Lida de Malkiel, M<sup>a</sup> Rosa; *op.cit.*, p.88

<sup>25</sup> vv 145-148.

*Porque no puede bastar  
de savio ningun saber,  
para poder publicar  
lo que en vos puede mirar  
quien ha dicha de vos ver.  
(vv. 76-80).*

Pero la indiscreción del poeta no sólo puede ser un error positivo, muestra de orgullo, casi un hecho de armas, sino puede ser asimismo un arma de venganza contra la mujer cruel que no corresponde a los sentimientos de su adorador, cuyo ejemplo más hermoso figura en la elegía No. 22, *El fijo muy claro de Yperión*:

*Jamás no feneçerá  
la fama cruel que cobras,  
viva verdad que dará  
testimonio de tus obras,  
puesto que viva moriendo  
tus penas mi bien matando,  
porque los males viviendo  
mueran mis ojos llorando.*

(vv. 105-112). En efecto, todos los poemas de Mena, como hemos visto, son testimonios de amores singulares, de sentimientos personales y dolores individuales. Delinean una historia intrínseca de la vida sentimental del poeta, sin disimulo. Esta sinceridad en la representación es causa de que no se atenga a las reglas fijadas por sus antepasados y de que no dude ser tan original en el tema, al cual hace un pequeño acertijo en la copla No. 18, *Ya non sufre mi cuidado*:

*Un daño que nunca cansa,  
un dolor buuelto con sombra,  
un mal que nunca se amansa,  
señores, ¿cómo se nombra?  
(vv. 10-13)*

### **A Celestina kora**

Ötszáz éve, 1499-ben jelent meg Fernando de Rojas La Celestina című könyvének első (ismert) kiadása. E nagyhatású irodalmi mű és szerzője, mely számtalan spanyol kiadást élt meg, máig élénk tudományos viták tárgya.

A műről és a korról az évforduló apropóján a JATE Hispanisztika Tanszéke és a SzAB egyetemes történeti munkabizottsága spanyol nyelvű tudományos ülészakot rendezett 1999. november 5-én a Magyar Tudomány Napja szegedi rendezvénysorozatának keretében a Szegedi Akadémiai Bizottság székházában. Tájékoztatásul közöljük a tudományos ülészak magyar nyelvű programját, melynek anyagát jelen kötetünk tartalmazza:

**Fernando Perpiñá-Robert:** Előszó

**Anderle Ádám:** A Celestina kora

**Kulin Katalin:** Szerep, hely és út

**Álvaro Llosa Sanz:** Szépségeszmény a Celestina korában

**Vasas László:** "Toposzok" a Celestinában

**Bánki Éva:** "Folie d'amour" és a Celestina

**Bán Mónika:** A második Celestina

**Carmen Parrilla:** Az őrült szerelmesek lakomája

**Berta Tibor:** A Celestina: a középkori spanyoltól a klasszikus spanyol felé

**Mezősi Erika:** A Szűz Mária-kultusz. Híd a kultúrák között

**Kakucska Mária:** Vives és a Celestina

**Simon Éva:** Juan de Mena szerelmi költészetének sajátosságai



### **Autores**

**Fernando Perpiñá-Robert**, embajador de España en Hungría

**Ádám Anderle**, Catedrático, JATE, Doctor de la Academia de Ciencias de Hungría

**Katalin Kulín**, Profesora Emerita, ELTE, Doctora de la Academia de Ciencias de Hungría

**Álvaro Llosa Sanz**, Licenciado en Filología Hispánica, lector español, JATE

**László Vasas**, Doctor en Filología Hispánica, ELTE

**Éva Bánki**, Doctora en Filología de Lenguas Románicas

**Mónika Bán**, Becaria de PhD, JATE

**Carmen Parrilla García**, Catedrática, UDC, Doctora en Filología Hispánica

**Tibor Berta**, Profesor ayudante, JATE

**Erika Mezősi**, Becaria de PhD, ELTE

**Mária Kakucska**, Doctora de Estudios Hispánicos, ELTE

**Éva Simon**, Becaria de PhD, ELTE

\* \* \*

JATE: Universidad “József Attila” de Szeged

ELTE: Universidad “Eötvös Loránd” de Budapest

UDC: Universidad de La Coruña



## ÍNDICES DE NÚMEROS ANTERIORES

### TOMUS I. (1996)

ÁDÁM ANDERLE

Constanza de Aragón en la historiografía española

MÁRIA DORNBACH

Números mágicos. El simbolismo numérico en el culto  
de la santería afrocubana

ÁGNES TÓTH

San Juan Capistrano durante la primera guerra mundial

ZSUZSANNA CSIKÓS

J. C. Onetti: La cara de la desgracia

NARCISO M. CONTRERAS IZQUIERDO

El léxico técnico en los diccionarios para la enseñanza del español:  
estudio y propuestas metodológicas

VERONIKA PRAEFORT

Acerca del lenguaje coloquial español

TIBOR BERTA

Factores externos e internos en el desdoblamiento de nombres  
comunes en cuanto al género en español

### TOMUS II. (1997)

ÁDÁM ANDERLE

Húngaros en el Camino de Santiago

ÁDÁM ANDERLE

El nacimiento de las relaciones diplomáticas húngaro-españolas (1920-1921)

MÁRIA DORNBACH

El trance ritual en los cultos afroamericanos

GYÖRGY SZELJAK

Curación e identidad

(algunos aspectos de los ritos de los nahuas en la huasteca hidalguense)

NARCISO M. CONTRERAS IZQUIERDO

El léxico técnico en los diccionarios generales del siglo XIX:  
los términos de la física en la 11ª y 12ª edición del  
*Diccionario de la Real Academia Española*

TIBOR BERTA  
Problemas de interferencia lingüística en relación con el sistema nominal  
español en trabajos escritos por alumnos húngaros de bachillerato

**TOMUS III. (1998)**

ÁDÁM ANDERLE  
El carlismo y la Corte de Viena

ÁGNES TÓTH  
Establecimiento de residentes angloamericanos en Alta california durante la época  
mexicana (1821-1848)

ZSUZSANNA CSIKÓS  
J. C. Onetti: La casa en la arena  
*Análisis narratológico y semiótico*

NARCISO M. CONTRERAS IZQUIERDO  
Las definiciones de sustantivos técnicos en dos diccionarios del siglo XIX

TIBOR BERTA  
Sincronía, diacronía y enseñanza de idiomas